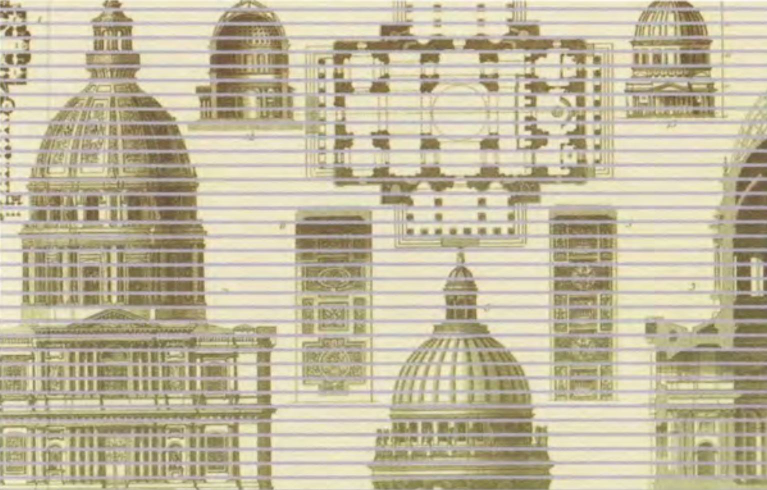


GÉRARD MONNIER

MİMARLIK TARİHİ

KÜLTÜR KİTAPLIĞI

44 | 3. BASKI

DOST

MİMARLIK TARİHİ

GÉRARD MONNIER

Türkçesi: İSMAİL YERGUZ

MİMARLIK TARİHİ UZUN SÜRE GELİŞMEKTE OLAN MİMARLIĞIN HİZMETİNDE OLMUŞTUR: ÖNCE AKADEMİK ÖĞRETİNİN UYGULANMASINDA, DAHA SONRA EKLEKTİZM (XIX. YÜZYILDA) VE MODERN MANİYERİZM (GÜNÜMÜZDE) UYGULAMALARINDA YA DA MİRASIN KORUNMASI BAĞLAMINDA. SON ZAMANLARDA, MİMARLIK TARİHİ, PROJE ANLAYIŞI VE PROJE DENETİMİNDE GİTGİDE ARTAN BİR İŞ BÖLÜMÜYLE OTORİTESİ SORGULANAN MİMARIN KÜLTÜREL MEŞRUİYETİNİN BİR AMACI OLMUŞTUR. BU ÇALIŞMA İNSANLIĞIN BARINMA GEREKSİNİMİNDEN YÜKSEK BİR SANATSAL FORMA EVRİLEN MİMARLIĞIN ÖYKÜSÜNÜ ANLATIYOR.

Kültür Kitaplığı: 44; Sanat: 6





D

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 44

D

Gérard Monnier

Gérard Monnier Paris I Üniversitesi'nde profesördür.

Monnier, Gérard
Mimarlık Tarihi
ISBN 978-975-298-247-5 / Türkçesi: İsmail Yerguz
Aralık 2019, Ankara, 160 sayfa
Kültür Kitaplığı: 44; Sanat: 6

Mimarlik Tarihi

Gérard Monnier

DOST

ISBN 978-975-298-247-5

Histoire de l'architecture
Gérard Monnier

Birinci baskı, Ağustos 2006, Ankara
İkinci baskı, Nisan 2013, Ankara
Üçüncü baskı, Aralık 2019, Ankara

Türkçesi, İsmail Yerguz

Teknik hazırlık, Ferhat Babacan

Erdal Akalın - Dost Kitabevi / *Sertifika No:* 12386
Karanfil Sokak No: 11/4, Kızılay 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 419 18 51
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti. / *Sertifika No:* 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
1514. Sokak No: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Mimarlık tarihi uzun süre gelişmekte olan mimarlığın hizmetinde olmuştur: önce akademik öğretinin uygulanmasında, daha sonra eklektizm (XIX. yüzyılda) ve modern maniyerizm (günümüzde) uygulamalarında ya da mirasın korunması bağlamında. Son zamanlarda, mimarlık tarihi, proje anlayışı ve proje denetiminde gitgide artan bir iş bölümüyle otoritesi sorgulanan mimarın kültürel meşruiyetinin bir amacı olmuştur.

Bununla birlikte, bu pratik uygulamalarda tarihçiye duyulan ihtiyaç ise gitgide azalmaktadır; XIX. yüzyılın ortasından başlayarak mimarlık tarihi sürekli özerklik kazanmakta, bilim tarihi ve insan bilimleri sorunsallarının belgelerin ve yapıların irdelenmesi alanında uygulanmasıyla yenilenmektedir. Alanlarında (mimarlık, ülke, sanayi mimarlığı), amaçlarında (siparişten proje ve gerçekleşme aşamasına kadar sürecin irdelenmesi ya da yayın gibi enstrümanların irdelenmesi), sorularında (işin içinde olanların kültürlerinin rolü) çeşitlenir. Yapı kategorilerinin tarihine (tipolojik bir tarih) mekânların, bunları sağlayan yapı sistemlerinin, bunları donatan enstrümanların tarihi eklenir. Teorik ve/veya siyasal bir sistem içinde yapıların eleştirel yorumu, bir toplumun amaçları içindeki yerleri, anlam oluşturma kapasiteleri: mimarlık tarihçisi için bir yığın soru.

Bu son girişimlerin bazılarını değerlendirmek amacıyla yazıyorum bu küçük kitabı. Öncelikle mimarlığın bir düzenleme (sanat yapıtları gibi) ve tüketim (giyim gibi) etkinliği, "donanımlı yer", "dekore edilmiş yer" (Venturi'yi yorumlayarak) olan iki kutup arasında *gerekli* ve *farklı* bir ürün olduğunu kabul ederek... Geri kalan her şeyi taşıyan, hareket ettirici bir olgu olan siparişin dönüşüm ve değişiminin üstünde durarak. Sonra da, mimarlıkta nedenlerin ve olanakların, düşünce ve gerecin, sonuçlarından biri yapının partnerlerinin tarihçi tarafından zorunlu olarak tanınması olan bir karmaşanın eklemlendiği müdahaleler zincirinin karmaşıklığını kabul ederek.

Henüz çok fazla olmayan, yararlanılabilecek nitelikte bilgiler dikkate alındığında bu iyimser ve polemiğe elverişli projenin, daha eksiksiz bu tarihin en kararlı zanaatkârları için bile niçin "hayal" olduğunu biliyorum tabii ki (B. Marrey). Somutlaşması burada kaçınılmaz bir biçimde şematik olan bir girişimin sınırlarını da saklamıyorum. Çünkü bu girişim öncelikle kentlerin tarihini yapıların tarihinden soyutlar: bugün sıkı biçimde eklemlenmiş iki olgu. Çünkü evrensel bir üretimin birliğinin postulatıdır, oysa, mimarlıkların tarihi kesinlikle dayatır kendisini.

Nihayet, üzüldüğüm bir nokta şudur: yazı ilerledikçe belli başlı uzamsal ve teknik araçlarla ilgili bir grafik tasarım projesini bırakmak zorunda kaldım, çünkü böyle bir tasarı bu sınırlı çerçeve içinde olguların sentetik bir yorumunun gerekliliğiyle uyuşmadı.[1]

Ekim 1993

1) Okuyucu, inşa edilmiş biçimlerin incelenmesi konusunda, sözgelimi *Grand Atlas de l'architecture mondiale* (Paris, Encyclopedia Universalis, 1982) gibi ünlü bir yapıta başvurabilir.

I. Bölüm

İLKEL MİMARLIKLARDAN GELENEKSEL MİMARLIKLARA

Tarihöncesinde avcılar ya da balıkçılar, göçebe hayvancılar, daha sonra çiftçiler ve yerleşik besiciler birtakım yerel mimarlık biçimlerini hayata geçirdiler; bunların çok sıkı biçimde kaynaklara, bir yaşam biçimine ve çok kesin inançlara bağlı olduğu gelenek görenek araştırmaları bağlamında anlaşılmıştır. Tarihöncesi dönemde bu ilkel mimarlıkların büyük bölümü tecrit edilmiş durumda olsa da, bazıları, tersine, ilginç değiş-tokuş ve etkileşim ilişkileri içinde olmuşlardır. Sözgelimi, Ortadoğu'da ve Mısır'da klasik Antikite mimarlıklarını doğuran, ilkel mimarlıkların karşılıklı etkileridir.

I. – Tarihöncesinden ilkel mimarlıklara

1. Göçebelerin barınağı. – Bu ilkel mimarlığın özellikleriyle ilgili olarak etnoloji bazı bilgiler vermektedir. Farklı iklimlerde, farklı kaynakların bulunduğu ortamlarda, göçebeler, avcılar ya da besiciler her yerde kaynakların işlendiği bölge-

lerdeki hareketlilik durumlarına bağlı olarak geçici barınaklar kurarlar. Ama ilkel barınak, kısa bir süre için kurulmuş bir kulübe, gelişmiş bir mimarlığın temeli olarak bir farklılık oluşturabilecek tüm çabaları safdışı etse de, Batı kültüründe kısmen hayali bir şey olan bu "ilkel kulübe" mimarlığın kökenleri üstüne bir yığın spekülasyonun kaynağı olacaktır.[1] Gerçek anlamda ilkel sığınağın, tarihöncesi avcılarının kulübesinin temellerini hatırlatan, dallardan yapılmış, temelinde toprak yığınları bulunan, üstü bitkilerle örtülü bir sığınağın geçici, bir av ya da balık seferinden sonra terk edilmiş veya tahrip edilmiş barınaktan farklı bir şey olduğundan kuşku duyulabilir. Bu eğretilik mevsimlerin ritmini izleyen hareketlilikle açıklanır ve avcı ya da balıkçının barınağını birçok örneği günümüze kadar gelmiş olan mevsimlik bir dönemselliğe zorlar.

Yazın avcılık ve kara balıkçılığı yapan Kanada Inuitleri etkinlikleri sırasında Kanada geyiği ya da fok derisinden çadırlarda barınırlardı; kış mevsimindeyse fok avcılığı için kemik ya da fildişi bıçaklarla kestikleri kar blokları olan '*igloo*'lar inşa ederek spiral biçiminde üst üste konan, üstü tonozla örtülü bloklardan bir kubbe oluştururlardı. Bir ya da birçok giriş bölümü bulunan 'igloo'nun içinde organik bağlarla asılmış fok derilerinden oluşturulmuş iç duvarlar vardır. Hammaddeleri sağladıkları ortama etkin bir biçimde uyum sağlayan bu çadır ya da 'igloo'ların ömürleri o kadar kısadır ki dekor ve sembolik yerleşme önünde bir engel oluşturur. Bu bağlamda hafif, sökülebilen konutları olan Afrika'daki göçebe hayvan yetiştiricileri için de aynı koşullar geçerlidir: Mila ve Nijerya Pöl çobanlarının bitkilerden yapılmış kulübeleri, Güney Cezayir göçebelerinin yünlü kumaştan ve dekor olarak sadece yerde bir halının bulunduğu çadırları.

1) J. Rykwert, *La maison d'Adam au paradis*, Le Seuil, 1976.

2. Yerleşiklerin barınağı. – Mimarlığın temel ölçütlerinden biri, yapıların farklılığının toplum yaşamıyla ve siyasal örgütlenmesinin özel yapılar gerektirmesiyle ortaya çıkmıştır: Yeni Hebridlerde, içinde insanların yaşadıkları dikdörtgen biçimli bir kulübe olan *'nagamal'*in iki eğik düzeyli bir çatısı vardır ve bu çatı üç sıra çatallı sopaların taşıdığı bitkilerle örtülür. Dogon köyünde, konsey, köyün kurulduğu dönemde merkezde inşa edilmiş dikdörtgen biçimli bir yapıda toplanır: *toguna*. Ağaç ya da taş kazıklar aralıklı bir bölme oluşturur ve çatı sıcaktan ve soğuktan koruyan kalın bir bitki örtüsüyle kaplanır. Hiyerarşik, yerleşik bir toplumun başka birizi, muazzam ve güçlü taş duvarlar, Orta Afrika'nın kaybolmuş bir uygarlığının kalıntılarıdır (Great Zimbabwe).

II. – Yakındoğu'da tarihöncesi dönem mimarlığı

Tarihöncesi dönemde, en gelişmiş bölgelerde, köylülerin yerleşik düzene geçmesi ve değiş-tokuşu sağlayan tarımsal ve hayvansal üretim tipoloji ve teknikleri genellikle tarihsel dönemde uzun süre istikrarlı olmuş konut mimarlığının kökenlerini oluşturur. Mezopotamya ve Mısır'da, uzman işçi kitlelerini seferber edebilen güçlü bir merkezi iktidarın ortaya çıkması ve hiç kuşkusuz, muazzam bir köle emeği, bu bağlamda önemli eserlerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Yerel kaynakların dikte ettiği, tarihöncesi çözümlerden beslenen (çeşitli bitkilerin örülmesiyle oluşturulan duvarlar ve çatılar, gereç nakliyatında kullanılan sepetler, hayvan derilerinden yararlanma) deneysel teknik yetkinliklere doğru götürmüştür. O dönemde teknik düşünceye egemen olan kutsal kökenli tu-

tuculuk bu yetkinleşme sürecini çok geniş bir döneme yaymıştır. Bu ilkel teknikler kimi zaman gerçek anlamda endüstriyel yorumlara da (seramik gereçler) konu olmuş; alet ve silah üretimiyle birlikte, inşaatlar da teknoloji yatırımının (yenilik, bilgi ve ustalığın gelişmesi) ve bilimsel yatırımın (yapının stabilite amaçlı geometrik denetimi) büyük bölümünü çekmiştir.

1. Mezopotamya'da mimarlık. – İÖ V. binyılda Fırat-Dicle arasındaki düzlüklerde yerleşik köylülerin yaşam biçimi ve toprak tuğladan yapılar konut mimarlığının temellerini oluşturmuştur: sistematik, dikgen bir plan ve gelişmiş, işlevsel bir dağılım (Hassuna siti).

Bilinen en eski mabet yapısında (Eridu, İÖ V. binyıl) dikdörtgen biçimli, kısmen duvarlarla bölünmüş bir salon bulunur; zemin toprak bir temel çevresinde içeri doğru çekilmiştir: "Hıristiyan kilisesi bu plana sahın, dış dehliz, koro yeri ve ayin masasını eklemiştir" (A. Parrot). Daha sonra, Gawra'da, Kuzey Tapınağı'nda, ortada uzun bir salon, uç kısımlarda iki çapraz sahın, içte ve dışta basit ya da çifte direklerle ayrılmış duvarlar yinelemeli bir dekor yapısı, simetriler ve eksenler içeren bir plan getirirler.

IV. binyılda, Uruk'ta, Sümerler bu tipolojiyi yinelemişler, tapınakların boyutlarını büyütmüşler (Uruk'taki D Tapınağı 80x30 m), duvar oyukları ve direklerin alınaştığı yükseltileri inceltmişlerdir. Koni biçimli mozaiklerle kaplanmış ve toprak zemine gömülmüş iç duvarlarda düzenli geometrik figürlerden oluşan çokrenkli bir dekor görülür.

III. binyılın ortalarından itibaren, tanrılarla diyalog kurmak amacıyla, kare planlı, yüksek, basamaklı yapılar olan zigguratlar inşa edilmiştir; kütlesi pişmemiş tuğladan, süslemeleri pişmiş tuğladan oluşan Ur Zigguratı (İÖ XXI. yüzyıl) devasa bir yapıdır

ve dik merdivenlerle çıkılan doruğunda tanrı ağırlanır; bu zigguratlar daha sonra Kutsal Kitap'taki *Babil Kulesi*'nin mimari referans olmuştur.

Bu şantiyelerdeki yoğun çalışma, projelere ve projelerin hayata geçirilmesine dönük teknik egemenlik Mari'nin, daha sonra Babil hanedanlarının yararlandıkları kazanımlardır. Mari'deki saray (İÖ III. binyıl) 3 ha'lık dev bir yapıdır ve bu yapı içinde kral konutu, hizmet yerleri ve depolar, bir ibadet yeri, resmi toplantı yerleri bulunur; duvarlar çok kalındır, salonlar tonozludur ve teraslarla örtülüdür ve zemini pişmiş topraktan avlulara açılır. Tek kapısı bulunan çevre duvarı özellikle savunmaya çok elverişlidir. Konutlar, çevresinde salonların bulunduğu bir avlu ilkesine göre tasarlanmıştır; burada da çevre duvarının tek bir giriş kapısı vardır. Belli başlı tapınakların yapısı saray esinlidir: aynı ama boyutları daha küçük avlu ve salon kombinezonu; tanrının özel konutu idolün bulunduğu duvar oyuğuyla birlikte geniş bir salondan oluşur (Ishtar-Kititum Tapınağı, İÖ II. binyıl başları). Duvarlar kil harçla biçimlendirilmiş, pişmemiş tuğladan (yani güneşte kurutulmuş) yapılmıştır; bitümlü pişmiş tuğlalar (fırında) ise temellerde, yan dikmelerde, kemerlerde ve zeminde kullanılır. Çok başarılı ve bol seramik üretimi, biçimlendirilmiş, pişmiş topraktan tuğlalar duvar rölyefleri süslemesi amacına yönelikti ve bölge mimarlığında bu süsleme biçimi Yeni Babil ve Akamanış döneminde gelişmiştir.

2. **Mısır'da tarihöncesi mimarlık.** – Neolitik'in ilkel tekniklerinin (Fayum'da malzemeleri bitki olan kulübeler, elde biçimlendirilmiş kil tümsekler) mirasçısı olan İÖ IV. binyıl yapıları özellikle resimler aracılığıyla tanınır. Arkeologlar o dönemde Kuzey Mısır bölgesinde kullanılan, pişmemiş topraktan, biçimlendirilmiş tuğlanın kökenini araştırmaktadırlar. Yukarı

ve Orta Mısır'da ilkel tapınaklar yüksek ağaç kulübelerdir: duvarları örülmüş bitkiden, kazıklarla çevrilmiş yapılar.

III. hanedan döneminde (İÖ 2800-2700) inşa edilen "Güney Evi", iskeleti ağaç, duvarları bitkisel arkaik bir şapelin taştan kopyasıdır, boyutları (yüksekliği 13 m) önemli eserlerle boy ölçüşebilecek bir yetenek ve ustalığa işaret eder. Piramit inşaatçısının teknik kültürü ve vokabüleri uzun süre bu tarihöncesi kazanımların etkisi altında kalmıştır; Neolitik dönemde taş objelerin ve vazoların biçimlendirilmesi ve parlatılması bağlamında üst düzeye çıkan taş işçiliği firavunlar dönemi sanatında mimari bir boyut kazanacaktır.

III. – Avrupa'da tarihöncesi mimarlık

1. Neolitik mimarlık. – İÖ V.-III. binyıllar arasında Avrupa'da çiftçi ve besici gruplarının sürekli gelişme göstermesiyle birlikte neolitik konut ön plana çıkar ama bunlar pek bilinen mimari sonuçlar doğurmazlar. Bu durum, XIX. yüzyıldan bu yana popülerleşen, liderlerin ve ritüellerin mezar enstrümanları olan dolmenler ve menhirler biçimindeki megalitik mimarlığın farklılaşan özelliklerini daha güçlü bir biçimde belirtir.

Bunların Katalanya'dan Bretagne'a, İngiltere ve İskandinavya'ya kadar dağılımı Batı ve Kuzeybatı Avrupa'nın büyük bölümünü içine alır ve Kore'ye kadar yayılır. Dolmenler dik ve daha sonra dirsek yapan bir merdivenle çıkılan mezar odalarıdır (İÖ III. binyılda), üstleri genellikle çok büyük, toprak (Arzon) ya da taş (Barnenez, Carn Adası) tümülüslerle örtülüdür. Gavrinis Adası (Morbihan Körfezi) tümülüsünde özenli bir işçilik görülür: kurutulmuş taştan süslemeler, basamaklı bir kütle ve geometrik ve sembolik dekorlu bir döşemesi bulu-

nan uzun bir koridor. Menhirler ayrı bir yerdedir ya da uzun (Karnak) veya yuvarlak (Stonehenge) sıralar halinde bir araya toplanmıştır. Bu megalitlerin çıkarılması, nakliyesi (jeolojinin gösterdiği gibi kimi zaman kilometrelerce mesafe) ve yerleştirilmesi uzmanlık isteyen teknikleri gerekli kılar. Bu devasa kütleler (Karnak'ta binlerce menhir) tartışılmaz bir sosyal örgütlenmeye ve kolektif ritlere işaret eder.

2. **Kelt mimarlığı.** – Özellikle Languedoc (Nages, Ambrussum, Nîmes yakınları) ve Provence (Aix-en-Provence yakınlarındaki Entremont) civarındaki Keltlerin tarihöncesi arkeolojik kalıntıları İÖ V. yüzyıl-I. yüzyıl arasında ve La Tène döneminde ortaya çıkmıştır.

Genellikle bir oppidum sitinde kurulan, savunmasını doğal yollardan sağlayan Kelt-Ligur köyü kalın surlarla (5-6 m) çevrilidir, yapılar kurutulmuş taştandır ve iki tarafta yuvarlak, büyük kuleler bulunur. Nages ve Ambrussum'da daha yüksek bir kule işlevsel (gözetleme) ve anıtsal bir unsurdur ve Nîmes'deki tarihöncesi Magne Kulesi kalıntılarını andırır bu kule. Martigues'de, saman ve kille kaplanmış ilkel konutların ahşap iskeletli kerpiç duvarları taş temellere dayanır. Bu yapılar, Helenistik bir etki altındaki komşu yapıların (Saint-Blaise oppidumu ya da Glanum kenti) lüksüyle büyük ölçüde zıtlık gösterir. Yolların önemi, imar donanımları (Nages'da kolektörler ve kanallar), duvarların güçlendirilmesi ve teknik bakımlarının sağlanması... Bütün bunlar açıkça kentsel olan bu mimarlığın Roma uygarlığından farklı, siyasal olarak düzenlenmiş ve yönlendirilmiş bir grubun ürünü olduğunu gösterir.

3. **İlkel mimarlıkların kalıcılığı.** – Bize kadar ulaşmış olan birçok ilkel mimarlık örneği başka formüllerle rekabet halin-

deki amaçlarına ve ortamlarına çok iyi uyarlanmış çözümlerin bölgesel tutarlılığıyla açıklanır. Sözgelimi, çok kesin yerel kaynaklara ve gereksinimlere bağlı olan ilkel mimarlık.

Ünlü Lubéron çiftlik yapıları oldukça yakın dönem yapılarıdır (XIII.-XIX. yüzyıllar) ama tipolojilerinin kökeni eskidir. Koyunculuk gereksinimlerine çok iyi uyarlanmış olan bu çiftlik yapıları ahırlarlardan ve süthanelerden oluşur ve çitlerle çevrilidir. Yörede çıkarılan bir kalker olan ve çok çabuk ayrışan, kurutulmuş taştan inşa edilen yapıların duvarları masif ve çıkıntı yapan bir tonozla uzantı yapar; bu tonoz bu tür çiftlik binalarının belirgin özelliği olan yuvarlak piramit şeklindeki yüksek silueti belirginleştirir. İlkel planlarda dik açı yoktur. Bu kaba yapılarda güneydoğunun bilimsel işçiliğini andıran hiçbir özellik görülmez.

Daha az sayıda bulunan ve çok az sayıda örneği olan taştan kırsal kesim binalarına Morbihan'daki Nevez kantonunda rastlanır. Ahır ya da işletme (bugün) binaları olan bu yapıların uzun duvarları granittendir: duvar hizasında, toprak harçla birbirlerine tutturulmuş küçük megalitler gibi toprağa gömülmüştür bunlar.

IV. – Toprak yapılar

Taş ocaklarından uzak, yerleşik halkın ihtiyaçlarına cevap veren, Avrupa, Doğu ve Uzakdoğu, Afrika ve Amerika'daki farklı toprak yapılar çok güçlü bölgesel gelenekler içerir. İki farklı teknik söz konusudur bu bağlamda: *adobe* ya da güneşte kurutulmuş toprak yapılar ve *pise* ya da *banco* (siyah Afrika'da): toprağın inşaat ilerledikçe yeri değiştirilen ağaç kalıplar arasında akıtılması ya da yığılmasıyla katmanlar oluşturulması. Her iki

durumda da killi toprak bitkilerle, sözgelimi telleri malzemeyi güçlendiren ve "hafifleten" kamış parçaları.

İlkel bir teknik olan toprak yapı ilkel bir biçimde (eski Çin'de dövülmüş topraktan duvar) ya da bilimsel bir biçimde (kemerler, tonozlar ve kubbeler) görülebilir; pişmemiş tuğladan yapı İÖ I. yüzyıla kadar amacına yönelik Roma yapılarının esasını oluşturur; killi toprak, çakıltaşı, saman karışımı yapılar, çağdaş döneme kadar, kırsal kesim mimarlığında Avrupa, İngiltere, Fransa'da (Lyon ve Dauphiné) çok yaygın biçimde görülmüştür.

1. Kırsal biçimleriyle Kara Afrika'sındaki toprak konut, genel olarak avlusu ve surları olan özel, yuvarlak yapılardan (ambar, silo, konut) oluşur.

Çatının biçimleri çok farklıdır: bitkilerden oluşan çatı eklemelidir; toprak çatının iskeleti ağaçtır ve bir kapak biçimindedir; duvar yapısını uzatarak top mermisi şeklinde bir kulübe oluşturur (Kamerun'daki Musgum köyü). Mali'deki Dogon köyünde konutlar ve ataların mezarları, büyülü yerler (sunaklar, mağara mabetler) birliktedir; basit evler bir çitle çevrilidir ve ahırlar, ambarlar ve konut aynı yerdedir. Killi toprak, çakıltaşı, saman karışımı katmanlardan oluşan duvarlarda çok sayıda girinti vardır ve bunlar özel sunak işlevi görürler; teraslı çatı ise ağaç kazıklarla desteklenmiştir. Burada konut mimarisi semboliktir, mekânlar ve yapı antropomorfik bir örgütlenme biçiminde düzenlenmiştir: çiftleşen erkek ve kadın: "Dört kazık (dişi rakamı) çiftin kollarıdır, kadının kolları kendi kollarına dayanarak zemine dayanan erkeği destekler" (Marcel Griaule).

Çöl ikliminde, toprak konutlarda mimarlık, sitlerin coğrafi dağılımına rağmen şaşırtıcı benzerlikler gösterir. Arizona ve New Mexico çiftçilerinin köyleri olan *Pueblo*'lar XIII. ve XIV. yüzyıllarda inşa edilmiş yapılardır: pişmemiş kil tuğladan dik-

dörtgen yapılar; bu yapılardaki ağaç kirişlerle desteklenen teraslı çatıya merdivenle çıkılır. Katlar arasında bağlantı olmaması siluetin dikdörtgen düzenini ön plana çıkarır. Bunları Fas'ın eski Sahra vadilerinin köylerindeki konutlardan, Kuzey Yemen ya da Özbekistan'daki konutlardan ayıran pek az özellik vardır: Ağaç kirişlerin ve sıva maddelerinin periyodik olarak yenilenmesi gerekliliğinin kökenleri, ağaç parçalarının çıkıntı yapan uçlarından duvarların üst kısmına yapılan sıralamalar, diziler: bunlar Arizona 'pueblo'larında ve Mali'deki Cenne evlerinde aynıdır.

2. **Kentlerde** bu mimarilerin yerel benzerlikleri daha belirgindir. Nijer ülkelerinde İslamileşmiş bir burjuvazinin gereksinimlerine uyarlanmış kent evleri bir avlu çevresindeki üç düzeyde inşa edilmiştir. Dekoratif dört köşe direkler kapının her iki yanında bakışımlı bir cephe oluşturur. Sahraaltı Afrika'sında camiler XIII. yüzyılda hayata geçmiş olan bir tipolojiyi sürdürürler; payandalarla desteklenen bir duvar, kare biçiminde, yukarıya doğru yuvarlaklaşan kuleleri birbirine bağlar, daha yüksek olan kulelerden biri ise minaredir (Mali'deki Mopti Camisi).

Şunu da belirtmemiz gerekir ki, toprak yapılar İslam'ın etkisindeki bölgelerde genellikle ince, bilimsel kaynaklarla ilişkili bir mimari yapıya sahiptir.

Fas'taki Draa Vadisi'nde bulunan '*ksar*'lar taş temel üstünde yükselen kil, çakıltaşı, saman karışımı saraylar ve şatolardır; bunlar kare biçimli kuleleriyle yüksek surlarla çevrilidir ve duvarların yüksek bölümlerinde geometrik kuş süslemeleri vardır.

İran'da kentlerin büyük çarşılarının üstünde teraslar ve kubbeler bulunur: Tebriz konutlarının üstünde beşik tonozlar ve kubbeler vardır.

Yemen'de kent evleri çok yüksek, pişmemiş, kilden inşa edilmiş yapılardır; kapı ve pencere oyuklarına düzenli biçimde

kirişler yerleştirilmiştir: Şibam'da (Güney Yemen) sekiz katlı evler vardır; Sana'da (Kuzey Yemen) kapı ve pencere oyukları çerçevelerinde dekoratif biçimi ve bu oyukların dağılımını ön plana çıkaran açık renk motifler bulunur.

3. Bir geleneğin güncelliği. – Çok sıkı biçimde yerel kaynakların belirlediği ilkel teknik, toprak yapı, büyük mimari gelenekler içinde yer alan önemli, gelişmiş mimarileri doğurmuştur.

Aydınlanma'dan bu yana spekülatif bir teknik düşüncenin baskısıyla (Devon'da Milton Abbas köyü, 1773) toprak yapı Lyon'lu François Cointeraux'dan (doğ. 1740) Mısırlı Hasan Fethi'ye kadar (1950-1980 arasında Gurna Köyü ve Karga Vahası kooperatifi) propaganda etkinlikleriyle çeşitli dönemlerde ön plana çıkarılmıştır. F. L. Wright'tan (pişmemiş kilden üretim projesi, El Paso, 1942) Le Corbusier'ye ("Murondin Evleri" projesi, 1941) ve A. Ravereau'ya (Mopti Tıp Merkezi, Mali, 1976) kadar çağdaş üretimin oldukça önemli bir bölümü toprak mimarlığa büyük ölçüde yer verir. Güncel teknolojik araştırma, özellikle ABD ve Fransa'da, '*revival*'dan üçüncü dünyacılığa ve ekolojiye kadarki sorunsallarda yöntemleri (sıkıştırılmış toprak) yeniler.[2]

V. – Ahşap mimarlıklar

Metal yapı sistemlerinin çoğunun organik matrisi olan ahşap yapı kullanılan gereç bağlamında ilk sırada yer alır. Meta-

2) Coll., *Des architectures de terre*, Paris, Editions du Centre Georges-Pompidou, 1981.

lürjinin (en iyi aletleri sağlayan) ve geometrinin denetiminin dönüştürdüğü az ya da çok gelişmiş asamblaj biçimleri farklılaşmış programlara uyarlanmayı belirleyen unsurlardır.

1. – Hindistan ve Uzakdoğu

A) *Hindistan*'da ağaç iskeletli yapılar, yaklaşık V. yüzyıla kadar, unsurları ağaç yapı biçimlerini taklit eden kayalara oyulmuş mabetler dışında, bütün programları kapsamıştır.

B) *Güney Çin*'de hafif doldurma blokajlı ağaç iskeletli yapı ve kâğıt pencereler inşaat programlarının büyük bölümünü oluşturur: konutlar, saray köşkleri ya da Buda manastırları, pagodalar. Derin taşmaları inşaat unsurlarının korunmasına yararlı olan, ağır kiremitli çatıları taşıyan çok büyük yapıların iskeleti güçlüdür: Han döneminden (İÖ 200) sonra karakteristik, binişen dirsekler. Bu desteksiz bölüm uygulaması gelişir, dışarıya doğru taşar. Saraylarını ve yönetim merkezlerini sürekli bir yerden başka bir yere nakleden hanların hareketliliği, inşaatçıları saray bağlamında standart bir kombinezon benimsemeye götürmüştür: bir eksen üstünde sıralanmış köşkler ve salonlar. Gösterişli binalarla ilgili olarak planın büyütülmesi gitgide karmaşıklaşan dirsekler aracılığıyla üstlerine yük binen desteklerin artırılması zorunluluğunu getirmiştir. XII. yüzyılda bir ahşap yapı el kitabının bulunduğu kanıtlanmıştır. XIII. yüzyılda ahşap yapılar kuzeyde (Pekin) büyük bir gelişme göstermiştir, ardından daha ince örnekleri arasında bir rekabet başlar: özellikle Mingler döneminde duvar işçiliğinin sıradanlaşmasıyla... XX. yüzyıl başına kadar Çincede mimarlık (ve mimar) ve inşaat (ve inşaatçı) sözcükleri farklı anlamlar taşımaz.

C) *Japonya*'da ilkel Şinto kültü tapınakları ahşaptır, direklerle desteklenmiştir ve çatılarına saman örtülmüştür; dönem dönem inşa edilen aynı yapılar zaman içinde aynı benzerliğin korunduğuna tanıklık eder (Ise tapınakları). VII. yüzyılda Japon imparatorunun Budacılığı kabul etmesinden sonra Çin mimarlığı (Koreliler tarafından yapılan Horyuji Manastırı) yapıların iskeletlerinin mükemmelliğinin hareket noktasıdır: titizliğin artması ve bakışımsız planlara özgün uyarlamalar. Katlı sundurma, etrafı çevrili bir alan oluşturan manastır ve pagoda Şinto dinini de etkilmiştir. XVII. yüzyılda hükümdar onuruna yapılmaya başlayan cenaze ayinleri, kentlerin dışında mozole (*otomaya*) inşaatlarına götürmüştür: belirgin özellikleri çokrenklilik olan aşırı süslü Nikko ve Ueno (Edo'nun kuzeyinde). Daha da ilginç olan şudur: Tokugava dönemi (XVII. yüzyıldan başlayarak) Japon elitleri konutu, Zen etkisiyle, kesin kurallara bağlı ahşap iskeleti bilinçli bir bahçe estetiğiyle birleştirir ve bu estetik o zamandan beri Japon kültür geleneğinin sürekli unsurlarından biri olarak kalmıştır.

2. **Avrupa'da.** – Ahşap konut inşaatı Kuzey ve Kuzeybatı Avrupa'da egemen olmuştur, kısmen de egemenliğini sürdürmektedir bu bölgede. *Ahşap levhalar*la, inşaatta ağaç parçalarının bir araya getirilmesiyle bir iskelet oluşturulur ve bu iskelet tuğla ya da toprakla doldurulur; bu inşaat türü Fransa'dan Kuzey İngiltere'ye ve tüm Germen bölgelerine kadar uzanan bir bölgede Ortaçağ kentinin kentsel manzarasını tanımlar.

Ortaçağ kentinin yoğun mekânlarında, duvarlarda çok sayıda büyük oyuk bulunur ve bunlar bölmeli pencereleriyle taş yapılardaki oyukları esinlemişlerdir. XVIII. yüzyıldan kalma görkemli çiftlik örnekleri vardır (Aşağı Saksonya) ve bunlar çok düzeyli, cumbalı, üçgen alınlıklı duvarla çok sıkıştırılmış bir

plana göre yapılmıştır (14x40 m). Alet olarak baltadan başka bir şey gerektirmeyen daha basit bir teknik de *parça parça* inşaattır: basit biçimde yontulmuş, dikdörtgen bir planın köşelerindeki ağaçların ortalarına tutturulmuş kütüklerin (reçineli) üst üste konması: bunun daha gelişmiş bir versiyonunda testereyle kesilmiş ağaçlar, dik açılı biçimde yontulmuş keresteler kullanılır. Alpler'de, İskandinavya'da, Rusya'da, günümüzde de geçerlidir bu yöntem; köşk biçimindeki yapının özelliği, derinliğinden çok genişliğidir, çatı hafif eğimlidir, arka tarafında yukarıdan ulaşılan bir çiftlik ambarı bulunur. Bina zeminden beton bir temelle ayrılmıştır ve Alp köşkleri '*mazot*'larda basit beton parçalarla ayrılmıştır (Valais'de Saint-Luc). Delikli gergiyle kapatılan çatının (ot ve saman depolamak amacıyla) üstü ağaç levhalarla ya da yassı taşlarla örtülmüştür.

Bu ahşap yapı geleneği özellikle Norveç'te çok yaygındır; bu ülkede bir Ortaçağ Hansa limanının çok sayıda tipik ahşap konutu ve depolarının (Bergen'de, limanda Bryggen binaları) yanında, XIII. yüzyılda, manastırlara ürün vergisinin getirilmesinden sonra inşa edilmiş birçok *stavkirke* (ahşap kilise) örneği vardır. Genellikle St. Andreas haçı planına göre inşa edilen 'stavkirke'de, taş temeller üstünde, direklerden, kirişlerden ve tahtalardan oluşmuş güçlü bir iskelet yükselir (Roldal, Torpo); Uvdal'da bir orta direk çatıyı taşır. Başka yerlerdeki 'stavkirke'ler genellikle taş kiliselerin gelişmiş mekânlarını ve yükseklik ölçülerini taklit ederler: sözgelimi Heddal'daki bazilika planının üç sahını.

3. Kuzey Amerika'da. – Kuzeybatı Amerika'da avcı ve balıkçıların mevsimlik konutunun alınaşması temel bir yakınlık düzeyine ulaşılmasından sonra özenli bir mimarlık anlayışıyla birleşir.

XIX. yüzyılda, Haidalarda (İngiliz Kolombiyası) sabit bir iskelet, direkler ve çatı penceresi kirişi iki örnekte, yazlık konutta ve kışlık konutta belirginleşmiştir; duvarları ve çatıyı oluşturan tahtalar sabitlenmemiştir ve mevsimlik yer değiştirmelere göre kullanılır (Nootka köyü, Vancouver Island). Bu şekilde kullanılan hareketli ve yararlı unsurların karşısında renkli heykelciklerle süslenmiş, aileler arasındaki sosyal farklılıkları büyük ölçüde gösteren büyükcephe direkleriyle tamamlanmış sabit parçalar bulunur.

Haidalar beyazlar tarafından dağıtılmış metal aletleri kullandıklarında yapıyı daha sağlam levhalarla ve asamblajlarla geliştirip güçlendirirler (Ninsints köyü, Anthony Island).[3]

Kolonlar bağlamında, kıtanın doğusunda inşaat latalı ya da kısmi süslemeli unsurlarıyla birlikte Avrupa modellerini taklit eder (parça parça, daha seyrek olarak da Québec'te *kaba duvarlı evler*).

XIX. yüzyılda ahşap inşaat Kuzey Amerika'da tamamen yenilenmiştir: yaygın konut inşaatının temeli, çeşitli süslemelerle (ağaç, sıva, pişmiş toprak) birlikte, testereyle kesilmiş, çivilenmiş ağaç iskelet, *balloon frame*. XIX. yüzyılda yeni sanayi teknikleri, sözgelimi *kat kat yapıştırılmış* ağaç inşaat pazarında ağacı ön plana çıkarır; Brezilya'da şahane Zanine ahşap evleri sosyal elitin beğenisini kazanmıştır; son zamanlarda ekolojik proje mimari ifadesini ağaçta bulmaya çalışmaktadır.

3) G. F. Mac Donald, *Ninstints, Haida World Heritage Site*, Vancouver, UBC Press, 1983.

II. Bölüm

KLASİK ANTİKİTE MİMARLIKLARI

Önce mezarlık ve dinsel, daha sonra kamusal ve kentsel mimarlık problemlerinin yoğunluğu, ilkel biçimlerin çok uzun süreli inşaatlar yapmak amacıyla yontma taş yapılarla yeniden yorumlanması ve önemli teknik, insani ve yönetimsel olanakların hareketliliği yaklaşık üç bin yıl süreyle Akdeniz toplumları içinde mimarlık pratiğinin belirgin özelliklerini oluşturmuştur. Dahaönce görülmemiş birolgu olan Yunan ve Roma yapılarının kazandığı saygınlık daha sonra bu yapıları uluslararası ve kalıcı bir referanslar sistemi içine sokmuştur.

1. – Firavunlar Mısır'ı

Mısır'ın siyasal birliği ve Thinis dönemi teknik araştırmalarıyla hazırlanan Eski İmparatorluk (III.-VI. hanedanlar) mimarlığı Coser döneminde (İÖ 2800-2720) ve mimar Imhotep'in otoritesi altında firavun mezar mimarlığının büyük programlarını başlatmıştır. Bu yontma taştan mezarlar, Thinis dönemi kral mezarlarından (*mastaba*) sonra yapılmıştır; mastabalar birtakım

dolgu maddeleri ve kumdan oluşmuş yapılardı ve tuğlalarla süslenirdi; ayrıcaölünün eşyalarının konduğu depolar ve küçük bir mahzen bulunurdu burada.

Sakkara'daki Coser kraliyet anıtmezarında altı basamaklı (6 düzey, 60 m yüksekliğinde) bir piramit ve bir avlu çevresinde dağıtılmış yapılarvardır ve bunların çevresinde de büyük bir sur (544x277 m) bulunur. Çoğu zaman, inşa edilen hacimler dolu kütlelerdir ve yükseltiler eski ağaç ve tuğla yapıların taklitleridir: kolonlar ağaç direkler yerine geçmiştir, hareketli ağaç levha da taştan yapılmıştır.

1. Teknikler. – Bu ilk firavun mimarlığında anıtsal betimleme inşa edilmiş mekânların yararını bastırır; ebediyen firavun kültünü sürdürmeye yöneliktir ve bütünüyle yeni olan bir yapı tekniğinin yaşama geçmesini gerekli kılar; toprak harçla bağlanmış kaba kalker taş bloğu üstüne, yontulmuş ve inşaat için hazırlanmış bir kalker yüzey geçirilir; daha sonra, o döneme kadar sadece vazolara uygulanan cilalı taş tekniklerinden oluşan mimarlığın dev boyutlarda aktarını başlar; taş sanayisi bir devlet işi haline gelir, sadece kraliyet yönetimi inşa edilecek anıtın yakınlarındaki taş ocaklarından askeri tipte bir örgütlenim yoluyla çok kullanılan (kumtaşı ya da kalker) taş çıkarım işlemlerini gerçekleştirebiliyordu, en yüce yapılar için gerekli en sert mineralleri seçebiliyor ve bunları gemilerle Nil Nehri'nden aktarabiliyordu.

Yumuşak minerallerin yontulmasında bakır ya da bronz aletler kullanılır; sert taşlar için yontma ve biçimlendirme küçük boyutlu kırıcılara (diorit, sileks) bağlıdır; çamur aracılığıyla parlatma olgusu çok belirgin bir plastik tanımlamaya götürür. Bu teknikler açıklanamayan performansları (sözgelimi granitte derin yontma) değerlendiremeseler de muazzam boyutlardaki

çalışma, uzmanların sayısı ve, hiç kuşkusuz, büyük bir iş bölümü Mısır toplumunun bu eşsiz cilalı taş mimarlığını üretme kapasitesini kanıtlar.

Öte yandan, yapıtların boyutu, şantiye makineleri ve özellikle de kaldırma aletleri olmadığından, çok büyük hazırlık çalışmaları gerekirdi; böylece, taş anıt inşaatı ilerledikçe devasa sıkıştırılmış toprak ya da tuğla rampaları oluşturulur ve bunlar bir tür yoğun yığına etkinliği aracılığıyla insan gücüyle çalışan arabalara rulolar içindeki inşaat gereçlerini ve bloklarını koyardı. Aynı şekilde, tapınakların salonları ve yeraltı mezarları da, inşaat ilerledikçe, ters yönde tavan ve duvar dekorları ilerledikçe boşaltılan toprak ve kum yığınlarıyla doldurulur.

2. **Yaratılan mimarlığın unsurları.** – Ritlerin ve törenlerin belirlediği bir inşaat boyunca, Mısır'da tapınak ve mezar mimarlığı, maddi ve teknik örgütlenme (plan, boyutlar) ve litürji (şenliklerin ve törenlerin örgütlenmesi) arasında çok sıkı bir ilişki kurmuştur.

Mimarlık projesinin dinsel kuruma entegre olması bir tapınağın kuruluş ritüelleriyle örneklendirilmiştir ve bu ritüeller teknik ve litürjik olarak çift anlamlıdırlar; böylece, Nil'in bir tapınağın temeli için kazılan çukurda yükselmesiyle resmedilen düzleme hem teknik bir hile hem de ilk Okyanus'tan hareketle bir doğuşun dinsel ifadesidir. Mısır'da dinsel mimarlığın bu teknik ve litürjik benzerliği yüce formüllerin korunmasına ve taklit edilmesine elverişlidir kesinlikle ve yenilikleri engeller.

Bu nedenle, firavun anıtı unsurları Eski İmparatorluk döneminden beri aşağı yukarı aynıdır. Derinlikleri, taşıdıkları yüklere göre farklılık gösteren güçlü duvarların ve direklerin kaidesini oluşturan kesintisiz döşemelerle kaplanmıştır; gereçler, kare biçimli sütunlar, tarihöncesi dönem kulübelerinin bitkisel

gereçlerini andıran kolonlar, demetlenmiş sazlar ya da ağaç direkler. Mısır doğal ortamının karakteristik bitkileri palmiye, lotus ve papirüs, üç tip sütunun referans figürleridir: *palmiye biçiminde sütun* (Eski İmparatorluk'tan başlayarak), *lotus biçiminde sütun* (V. hanedandan başlayarak, İÖ 2560-2420), *papirüs biçiminde sütunlar*: bunlar iki tiptir: "tomurcuğu açmamış", demetlenmiş ve "açık" (XVIII. hanedandan başlayarak, İÖ 1580-1314). Yeni İmparatorluk döneminin başında Tanrıça Hathor'a adanmış tapınakların *hathor sütunları* bir kült enstrümanını, Mısır udunu, inek kulaklı bir tanrıça maskıyla süslenmiş kutsal bir oyuncağı temsil ederler. Gerçeği sihirli bir büyütmenin boyutları içinde yorumlayan bu biçimler bu görkemli mimari anıtsallığın anlamlarından birini verirler.

Yekpare taşlardan ya da üst üste konmuş silindirlerden oluşan bu gereçler IV. sülaleye (İÖ 2420) tarihlenen ve yapının sağlamlığının güvencesi olan bir gelenek içinde revaklarda ve tavanları sütunlarla desteklenmiş salonlarda küçük aralıklarla ayrılmıştır birbirlerinden; mekânların geçit yerleri ve çatılarında kalın arşitravlar ve tavan döşemeleri bulunur. Meyilli dehlizler, dar geçitler ve mezar odaları, kemerli tonozlar çok yaygındır.

Yazıtlar, plastik ve renkli süsleme yapıya büyülü düşüncelerin entegre olmasını sağlarlar. Mısır tarihinin sonunda, Ptolemaioslar döneminde de çok yaygın olan bu süsleme biçimi tüm dış ve iç duvarları istila etmiştir. Firavunun toplumsal yaşamının ve litürjinin resmi imge repertuvarına dayanan tapınak dekoru din dışı yaşamın gerçekçi imgelerinin çoğu zaman sanatçının beklenmedik özgürlüğünü yansıttığı mezarlarınkinden daha basmakalıptır. Burada da büyük kraliyet şantiyelerinin empoze ettiği modellere bağlı olan figüratif sanatlar büyük olasılıkla sıkı biçimde inşa olgusuyla koşullanmıştır, öyle ki, bu dekorun teknik kaynak yelpazesi bir duvar sanatı teknikleri

bütüncesidir; içeride plastik inceliği çok ince alçak kabartmalar, dışarıda içbükey rölyefler ve "ucuz" versiyonları olan resimler sıkı biçimde mimarlığa bağlıdırlar.

3. Mısır anıtlarının tipolojisi

A) *Mezar mimarlığı.* – Bu mezar, ölünün bedenini kimsenin giremeyeceği küçük bir yeraltı mahzeninde barındırır ve canlandırma ritlerini ve ölümden sonraki yaşamı sağlayan sungular dışarıdaki bir tapınağa konur. Eski İmparatorluk'tan itibaren, III. hanedandan VIII. hanedana (İÖ 2800-2220) kadar her kral geniş yeraltı mezarını henüz yaşarken hazırlatmıştır: piramitle ilişkide, hükümdarın mezarının üstünde, kraliyet mezarının güneş ilkesini karakterize etmesi için Imhotep tarafından kurulmuş, bir ölü kültüne adanmış canlılar kenti.

IV. hanedanın başında basamaklı piramitten kesintisiz piramide geçilir: en büyük piramit (yüksekliği 146 m, genişliği 230 m.) olan ünlü Keops Piramidi'nden (Gizeh, İÖ 2696) başlayarak. Küçük çapta iç düzenlemeler, mahzene girişi yasaklayan ustaca düzenlemeler, taş aygıtın virtüozitesinin somut ama inşa edilen kütlenin muazzam yasaklaması içine gömülmüş kanıtları; her şey teknik bir cevabın büyülü bir düşünce karşısındaki aşırılığına işaret eder. Bu çok etkileyici büyüklük, daha sonra, salonların çoğaldığı '*mastabalar*'da ve yalıyarlarda kazılmış taş ocaklarının içindeki yeraltı mekânlarında yerini daha işlevsel formüllere bırakır.

Yeni İmparatorluk hanedanları (İÖ 1580-1100) tapınaktaki ölüler kültünü ve gerçek anlamda mezar kültünü birbinden ayırmıştır ve bu kültü Krallar Vadisi'nin bir yamacına, bir dehlizler ve salonlar sisteminin ucuna gömmüşlerdir (İÖ 1490'a doğru III. Tutmosis mezarları, İÖ 1310'a doğru I. Sethi mezarla-

rı). Buna karşılık, sivil mezarlar için pişmemiş tuğladan yapılmış küçük bir piramitten oluşmuş bir dış şapel inşaatı kayalığa oyulmuş bir mahzenle birleşmiştir.

B) *Tapınak mimarlığı.* – Bu yapının tanrısal idol için güvenilir, firavun ve onu temsil eden din adamlarının kült gösterilerine iyi uyarlanmış bir yer olması gerekir. Dolayısıyla, bu bağlamda, hiçbir zaman bitirilemeyen bir anıt mimarlığı söz konusudur, çünkü kral tapınaktaki sürekli yeni düzenlemelerle tanrısal külte kişisel katılımını gösterir. Dolayısıyla, tapınağa sürekli yeni unsurlar eklenmesi ve çevresinde birçok bahçenin bitki örtüsüyle kaplanmasının yanı sıra tapınağın yoğun ve karmaşık dindışı yapılarla doldurulmasıyla tapınak çevresinde tozlu, büyük boşluklara bırakılması gereken sürekli bir şantiyenin mutlak varlığı görülür.

Büyük taş tapınakların planlarında belli başlı iki tip vardır: duvarlarla sınırlanmış ve çok yüksek direklerle ayrılmış avluların egemen olduğu (Tanis'teki Amon-Ra Tapınağı, XXI. hanedan, İÖ 1080'e doğru), güneş kültü için bir dam taraçası da bulunabilen *heliopolis* tarzı plan ve Yeni İmparatorluk'un ürünü "klasik" Teb planı: iki yüksek direkle çerçevelenmiş anıtsal bir giriş yeri bulunan, bir eksen üstündeki revaklı avlular '*pronaos*'un tavanı sütunlarla desteklenen salonuna götürürler; bu salondan '*naos*'u oluşturan daha küçük salonlara (esas tapınağa; Ptolemaioslar döneminin Edfu'daki Horus Tapınağı) geçilir.

C) *Dindışı mimarlık.* – Kalıntılar bulunamadığından pek iyi bilinmez bu mimarlık; yararlanılabilecek bilgiler mezarlarda bulunan modellerden elde edilir. Kraliyet sarayları kabul salonlarından, revaklı avlulardan ve özel odalardan ayrı bütünler içerir büyük olasılıkla.

Yüksek devlet görevlilerinin sarayları ya da konutları pişmemiş tuğladan, toprak harçla yapılmış, sıvalı, hatta boyanmış yapılardır. Soyluların evlerinin çatısında bir teras bulunur ve burada birçok avlu konutu bölmelere ayırır: bu evler kuzeyde revaklı bir cepheyle bir avluya açılırlar; bu bağlamda, önemli örnekleri oluşturan evlerin bahçeleri vardır ve ev işlerinin dağılımında büyük bir rahatlık kaygısı göz önünde bulundurulmuştur; sözgelimi, güneydoğuda bulunan mutfak ve fırın içeri duman ve koku girmesini engeller (Tel el-Amarna). Uzun ve dar işçi evlerinde bir odadan ötekine geçmek mümkündür ve mutfak dışarıdadır (Deyr el-Medine). Saraylarda ve özel konutlarda edebi betimlemelerle kesişen, hazcı motifli boyalı süslemelerin önemi ev sanatına dinsel mimarlığın ilahi iradesinin unutturmak istediği bir içerik verir.

II. – İran

II. binyılın başından itibaren, Mezopotamya'nın efendileri Kassitler, daha sonra da Asurlular Sümer'in mimari mirasını aktarmış ve yorumlamışlardır. İÖ. VIII. yüzyıl başında, Horsabad'daki Sargon'un yeni bir merkez kurması mimari seramik üreticilerinin kapasitesini zorlamaya başlar. Gerçekten de, burada duvarlar ve yüksek bölümler sistemli biçimde pişmiş, sırlı tuğlalarla dekore edilmiştir (6500 metrekarelik kabartma). Dev boyutlardaki insan başlı boğalar ve aslanlar kapıları süsler (Louvre).

Asurbanipal'in ölümünden (İÖ 631) ve Asur İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra Yeni Babil hanedanı coşkulu bir inşa ve yeniden inşa faaliyetine girişir; Babil'de Nabukadnezar geleneksel Mezopotomya teknikleriyle çok sayıda saray ve tapınak yaptırır ve bunların asma bahçeleri ziyaretçileri büyüler. Sırlı tuğla

süslemeleri alanında bölgesel geleneklerin son temsilcileri olan Akamanış Persleri Dara döneminde (İÖ 521-İÖ 485) bu gelenekleri yeni sitlerde taş malzemelerin kolaylaştırdığı Mısır referanslarıyla birleştirmişlerdir: görkemli Persepolis ve Suse saraylarında hipostil salonlar bulunur ve kraliyet mezarları yalıyarlara kazılmıştır.

III. – Yunan dünyası

1. Helen öncesi uygarlıklar. – İÖ III. ve II. binyıllarda, savunma ve yerleşme bağlamındaki sabit yerleşimler tüm Ege kıyılarında çoğalır ve yaygınlaşır.

A) *Troya'dan Knossos'a.* – İÖ III. binyıl Troya mimarlığı özellikle askeri bir mimarlıktır; ağaç iskeletli, pişmemiş tuğladan güçlü bir siper Troya akropolünü korur; komutanlar dikdörtgen planlı bir yer olan ve bir sundurması, girişi, salonu ve bir de merkezi salonu bulunan '*megaron*'da otururlar. İÖ II. binyılın başından itibaren deniz gücü güvenliği ve tarımsal refahı sağlayan Girit'te, büyük saraylarda çok daha gelişmiş bir mimarlığın işaretleri görülür.

Knossos'ta, Malia'da, Phaistos'ta bu saraylar geniş organik bütünlüklerdir ve bunların hiçbir askeri ya da anıtsal işlevi yoktur; bu saraylarda, depolarla ve iş alanlarıyla tamamlanan kralın konutunda mütevazı boyutlarda kabul salonları ve özel daireler bulunur ve serin olması için özenle hazırlanmış bu banyolu dairelerin duvarlarında renkli süslemeler vardır. Kör bir çevre duvarının arkasına sıkışmış, odalardan ve koridorlardan oluşan bu kompleksler kralın ikametgâhına, sarayına ve çok sayıda hizmetçisine yararlı mekânları bir araya getirir. Bü-

yük bir merkezi avlu özel bölmeler arasındaki irtibatı kolaylaştırır. Oldukça ilkel taş işçiliğiyle gerçekleştirilen inşaat belli belirsiz tekniğini, dindışı konulara ve yaşama mutluluğuna ağırlık veren bir boya sanatının zengin anlatımlarına çok iyi uyum sağlayan bir sıvanın altında gizler.

B) *Mykenai.* – Savaşçılarının gücünün ıraladığı Mykenai konutu İÖ XVI. yüzyıldan başlayarak askeri bir statü edinmiştir: kesilen ve bir araya getirilen bloklardan oluşan taş duvarlardaki karmaşık ve çok büyük hacimli desenleri duvarların etkileyici ve çarpıcı özelliklerine katılır. İÖ XV. yüzyılda kayalara oyulan ve hafif eğimli *dromos* yolundan ulaşılan kubbeli mezarlara cumbalı, üst katları tonoz oluşturan bir duvar giydirilmiştir.

2. **Yunanistan.** – Arkaik dönem Yunanlıları çabalarını büyük ölçüde tanrıların tapınakları üstünde yoğunlaştırmışlardır: İÖ IX. yüzyıldan başlayarak, basit, dikdörtgen bir *cella* olan ve kimi zaman bir sıra sütunla iki sahına ayrılan tapınak, toplumu koruyan tanrının konutudur. Bu mimarlığın gelişmesi için çaba harcamak siteyi oluşturan dinsel bağların gücüyle aynı değerdedir.

Yunan uygarlığı, gelişmesi içinde büyülü tapınak yerini sitenin refah ve bağımsızlığıyla dengeler ve siyasal ve kültürel kuşatma kentin mimari donanımında gerekli unsurların uyumlu gelişmesinin modern sorunsalı içinde yoğunlaşır: "Yönetim binaları, okulu, tiyatrosu, meydanı, akarsuyla beslenen çeşmeleri olmayan bir yere kent denebilir mi? (Pausanias, X, 4, I).

A) *Projeler ve yapıta egemen olmak.* – İÖ VI. yüzyılın sonundan İÖ IV. yüzyıla kadar, gelişmiş kentlerin bağımsızlığı, ilkel

tapınakların savunma surları, özenle inşa edilmiş ve bakımı sürdürülen siperler aracılığıyla vücut bulan modernleşme faaliyetiyle atbaşı gider. Tiranlar kentin ve ticari donanımlarının, çarşılarının örgütlenmesine önem verirler. Büyük Yunanistan kolonilerinin yaratılması sistematik biçimde yeni tapınak inşaatlarını canlandırır ve yaygınlaştırır, dolayısıyla, örgütlü bir anıtsal mimarlık pratiği oluşur (İÖ VI. yüzyıl). Olympos'ta, Delos'ta, Delphoi'de, büyük sitelerin katkılarını bir araya getiren büyük tapınaklarda yeni tapınak inşaatları için yarış başlar (İÖ V. yüzyıl).

Düşüncenin kaypaklığına yol açtığı düşünülen kamusal mimarlığı küçümseyen Sparta'ya karşı Atina'da demokratik bir rejimin gelmesi (İÖ 515), yurttaşların tartışmasına dayalı bir kamusal yaşam, mimari enstrümanlarını belirler: halkın toplandığı genel meydan *agora*da revak ve toplantı salonu bulunur.

Halkın etkinlikleri, tiyatro ve spor, uyumlu donanımları gerektirir. Müzeler ya da Musalar bahçeleri ve kütüphaneler aydınların toplandıkları yerlerdir. Bu kamusal binaların inşaatı ileri bir siyasal ve yönetimsel denetimi gerektirir; halk meclisi yetkilerini belli bir programın hazırlanması ve uygulanmasından sorumlu kısıtlı bir komisyona devreder. Talimatlar, yönetim, ve görevler çeşitli mükellefiyetler getirir ve yeniliklerden çok kabul edilen formüllerin istikrarını destekler. Projeler maketler ve modeller biçiminde sunulur; mimarlık etkinliklerine destek sağlanır.[1]

IV. yüzyılın sonundan başlayarak, hanedanlar, prensler ve zengin tüccarlar birçok mimar, dekoratör ve ressamın yeteneklerinden yararlanan yapıtların belli başlı sahipleridir.

1) R. Martin, *Manuel d'architecture grecque, I: Matériaux et techniques*, Paris, Picard, 1965.

İskender'in gelişiyle birlikte ve fetihlerinin sonunda mimarlık bir uygarlığın etki enstrümanı durumuna gelir. Anadolu ve Ortadoğu prensliklerindeki bu talep değişikliğinin nedeni hanedan konaklarının ve saraylarının prestijli mimarisi ve lüks Helenistik biçimlerin Roma dünyasına doğru yayılmasıdır.

B) *Teknikler ve morfoloji.* – Yapılardaki bilinçli süreklilik taş işçiliği yöntemlerini destekler. Surlardaki duvar kütlesi, eklemeli, çarpıcı duvarcılık süslemeleri arasındaki dolgudan (*emplecton*) oluşur (Eleutheres siperleri, Misis surları, İÖ IV. yüzyıl). Programlar, tapınaklar ya da kamu binaları büyük taş işçiliğini, mükemmel ve kusursuz uygulamaları ön plana çıkarmıştır.

Bloklar sivri köşeleri yontulduktan, işlendikten, oymaları yapıldıktan, cilalandıktan sonra nakledilir, işaretlenen çıkıntı yapan yerlerçerçeve içine alınır, bir süre beklenir ve yerleştirme işi bittikten sonra işlem tamamlanmış olur; daha sonra destek yüzeyleri üstünde çalışılır, orta bölgeler inceltilir. Bloğun daha sonra işlenecek yüzü yerleştirme işinden sonra ele alınır. İÖ. VI. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlayan ve kaydırma yöntemiyle ayarlanan basit kaldırma enstrümanlarıyla hareket ettirilen bloklar kurşun uçlarla desteklenir. Sütunların gövdelerini oluşturan başlıklar ve kemerler yivleri ve çentikleriyle birlikte yerleştirme işinden sonra ele alınır.

Anıtsal yapı dengesi özellikle bir statik ilkesinden gelir: bu bağlamda, etkin olan kuvvetler sadece yükleri, yani temelleri olan bir yapının çeşitli unsurlarının birbirleri üstündeki düşey kuvvetlerdir. Dolayısıyla, temellerin düzenlenmesi, dikeyliklerin denetiminde ve sistemin genel dikeylik bağlamında olağanüstü bir titizlik gerektirir. Boşlukların aşılmasında sistem performansları pek yeterli değildir: arşitravların ağırlığı sütunlar arası düzenlemeleri kısıtlar.

İÖ IV. yüzyıldan başlayarak yontma taştan kemerler ortaya çıkar: Anadolu'da Perge kale bedenlerinin süslü kemerleri yontma taştan yapılmış ve dış yüzeyleri kaplanmıştır. Yeraltı yapılarında, mezarlarda ve mezarlardaki mahzenlerde yontma taştan tonozlar kullanılmıştır.

Çatı kiremitleri klasik, ahşap bir iskelet tarafından taşınır: çatı kirişleri, köşe direkleri vb. Çatı kenarlarına da seramik süslemeler konur.

İşin kalitesi, aslında, çıkarma, nakliye, yontma ve yerleştirme işlemlerinden oluşan zincir içinde gösterilen performanslara bağlıdır. Bu performanslar gereçler üstünde uzmanlaşmış teknisyenlere aittir. Anıtsal yapılar çok pahalıya mal olur; sözgelimi, Didim'deki Apollon Tapınağı'nda tek parça sütün kullanımının, çıkarma, nakliye ve biçimlendirme harcamaları kadar bir maliyeti vardır.

Gerçek anlamda geometricilerin mimarlığı olan Yunan tapınak mimarlığı çok ince desen uygulamaları gerektirir: sözgelimi, tapınağın köşelerinde saçak aralıklarının belirlenmesi. Bu işlem, gizli rakamlar, oranlar vb. konusunda ezoterik yorumlar üstünde yoğunlaşır: ama aynı zamanda ve de paradoksal bir biçimde yapının düzenindeki görsel değişmeleri zayıflatmak amacıyla bütünüyle pragmatik, gerçek optik düzenlemelere de yer verir.

Yunan ustaları ve inşaatçıları daha çok tapınak mimarlığında yoğunlaşmışlardır. Tapınak tipolojisi İÖ VII. yüzyılın sonunda belirlenmiştir: cella ve iç sütunlarının bulunduğu yere revaklı ve sütunlu bir yerden girilir.

Unsurların biçimlendirilmesi Peloponnessos'ta İÖ VI. yüzyıl başında son bulmuştur ve bunun nedeni, hiç kuşkusuz, sütun gövdeleri yivli, oluklu, revaklı, yuvarlak iskeletli, sütun başlıklı, kare sütun tablalı dorik tapınak biçiminde, ilkel bir ahşap

yapının yorumlanmasıdır; ağaç tonozlu ve seramik parçalı bir yapının yorumlanması çabalarının en ilginç yanı saçaklar ve süslü tavanlarda yoğunlaşmaktır: arşitravda (dik lentolar), frizde (metoplar gereçler ya da üçüz yivler arasında bir pişmiş toprak parçasının kalıntılarıdır büyük olasılıkla) ve damlalığıyla kornişte. Bu biçimler Attike'de ve Güney İtalya'da benimsenmiştir. İonia adalarında yapı biçimleri kökenlerini resim ve mobilyadan alan dekor unsurlarına yer verir. Korinthos'ta bir heykeltıraş-kuyumcu olan Kallimakhos'a mal edilen bir varyant, kenger yaprağı biçimli oymalı İonia sütun başlığıyla ilgilidir.

Bu şekilde, referans kategorilerini, düzenlemeleri tanımlayarak biçimlerin sistematik irdelemesi, bütüncül proje anlayışlarında en azından İÖ IV. yüzyıl ortalarına kadar olağanüstü denge düzenlemelerini karakterize eder; performans yorumun vardığı maddi ve plastik sonuçta görülür.

İlk büyük dorik tapınaklar batıda, Peloponnessos'ta görülmüştür: Korinthos'ta Apollon Tapınağı (İÖ 540'a doğru), Olympos'ta Zeus Tapınağı (İÖ 470-456) ve Güney İtalya'daki Selinonte ve Paestum (İÖ 550 ve İÖ 530). Bu tapınakların tümü sert, güçlü ve sade bir üslubu ifade eder.

Attike'de, Atina'da planı mimar İktinos ve Kalikrates tarafından çizilen Parthenon (İÖ 447-432), Phidias'ın yapıtı Athena gibi olağanüstü boyutlarda dorik bir çerçeve sunar (69,50'ye 30,85 m). Akropol'e giriş yerindeki anıtsal kapı revakları da (İÖ 437-432) aynı stildedir.

Adalarda ve İonia'da, Doğu İonia tapınaklarında (Ephesos'taki Artemis tapınağı, İÖ 560'a doğru) kıvrımlı sütun başlıkları, kıvrık dal biçimli, burma dalı biçimli, çiçekli, yumurta biçimli süslemeler vardır. İonia stili ince ve hoş biçimlerini benimsetmiştir. Akropol'deki Erekteion'da (İÖ 430-410) ünlü heykel sütunları figürleriyle yapı unsurları bağdaşmıştır.

Doğalcılığa büyük yer veren tek üslup olan Korinthos üslubu (kenger yaprağı biçimli oymalar) dekoratif bir üsluptur; bu süsleme direklere ve iç mimarlığa uygundur.

Tapınak morfolojisi heykele (özellikle de çokrenkli heykele) yer verir; belli bir amaca yönelik, friz ve alınlıklara dağılmış bu morfoloji mimariçerçeve disiplinine büyük bir titizlikle uyar.

C) *Helenistik dönem mimarlığı.* – İÖ IV. yüzyıl ortalarından başlayarak Doğu krallıklarında önemli olanaklardan yararlanan Yunan inşaatçılar, yer değiştiren ve merkezi bir saray sanatı olan, kamusal ve özel alanların özgünlük ve rahatlığına büyük önem veren taleplere yeniliklerle ve gösterişli bir mimarlıkla cevap vermişlerdir. Ölüler kültü mezar mimarlığını yenilemiş, mozole projelerini belirlemiştir. İskender'in ölümünden (İÖ 323) sonra imparatorluğun krallıklara bölünmesi bu olguyu belirginleştirir ve Yunan mimarlığının gelenekleri başka kaynaklara da yer vermeye başlar.

İÖ 350'ye doğru Ephesos ve Didim tapınaklarının yeniden inşa edilmesi (bitirilememiştir) büyük projeleri başlatır. Dul karısı Artemisia'nın kocası Mausolos için yaptırdığı Halikarnassos Mozolesi (İÖ 359-350) tuhaf bir yapı, bir "barbar" birikimidir (Pierre Devambez): çok yüksek bir kaide üstünde İonia peristiliyle çevrili tapınağın bir atlı savaş arabasına gereç oluşturan yüksek bir piramidi vardır.

Attala ve ardıllarının krallığının merkezi olan Bergama'daki büyük sunak (İÖ 197-159) ve 120 m uzunluğundaki bir yüksek kabartınada tanrıların devlerle mücadelesinin yer aldığı ünlü frizi anıt mimarlığı ve heykel arasındaki yeni ilişkileri gösterir.

Miletos, Priene, Bergama'da, revakların gelişmesiyle birlikte anıtsal kamusal alan da bu dönemde gelişmeye başlamıştır.

Özel lüks yaşamdan gelen taleplerle belli başlı evlerde revaklı avlu tipolojisi belirlenir; zemin ve duvar süslemelerinde mozaik ve resim ön plana çıkar.

IV. – Roma dünyası

Akdeniz'in tüm kıyı bölgelerine ve Kuzey Avrupa'nın bir bölümüne yayılan Roma iktidarı Augustus'tan başlayarak *Roma Barışı*'yla bir kent uygarlığı getirir ve bu uygarlık sayesinde dünyada ilk kez kamu binalarının pratik yararı çağdaşların büyük hayranlığını çeken çalışmalar sonucunda toplumun siyasal, sosyal ve kültürel örgütlenmesinde çok önemli bir yer tutar: "Bana göre imparatorluğun büyüklüğünü en iyi gösteren, en görkemli Roma eserleri arasında üç kategori ön plandadır: su yolları, büyük yollar ve lağımlar" (Halikarnassoslu Denys). Bu, İÖ III. yüzyılda, cumhuriyet döneminde başlayan ve Helenistik modellerden esinlenen Roma'nın iyileştirilmesi, düzenlenmesi ve güzelleştirilmesiyle ilgili uzun bir sürecin sonucudur. İÖ II. yüzyıldan başlayarak, köle emeği sağlayan Kartacalılara ve Yunanlılara karşı kazanılan zaferler sonucunda belediye hizmetleri artar. İmparatorluk döneminde tarımsal refahın miras kalan muazzam değerlerini seferber eden, her yerden gelen kaynakları kullanan, doğrudan (yontma taştan kemerler) ve dolaylı (Yunan anıtsal yapıları, Helenistik kent planı) mirasları özümseyen, etkin bir yönetimin desteklediği Roma inşaatçıları Roma'ya ve bütün imparatorluğa yerin teknik kapasitelerinin etkin bir sentezi ve olası estetik projelerin ve sonuçların gereklilikleri olan, standart formüller empoze ederler. Roma mimarlığı bir yandan büyük yapıların teknik sınırlarını, boyutlarını ve kapasitelerini çok ileri noktalara götürürken öbür taraftan bu etkenlerin çözebileceği problemlerden başka bir problem ortaya atmaz.

Bu, bütünlüğü içinde, şantiye şeflerinin ve teknisyenlerin kendi görüşlerini gerçekçi bir biçimde ustalara dayattıklarını kabul etmektir: önce altyapılar gerçekleştirilir, en iddialı şantiyeler kurulur, sanat çalışmaları (köprüler ve yollar anlamında) sanat yapıtlarıdır, en büyük şantiyelerin çok kısa zamanda kurulması şaşırtıcıdır (Panteon yedi yıldan az bir sürede inşa edilmiştir). Roma şantiye şefinin profili ve kültürü, tartışma becerisine sahip, vaktinden önce olgunlaşmış bir politeknik okulu öğrencisinin profili ve kültürüdür: mimar Sezar'ı projesinin uygun olduğuna inandırmalıdır, "yapının görünümünün son derece uygun olmasını sağlayan, kanıtlanmamış ve bir otoriteye dayanmayan hiçbir şey olmamasıdır" (Vitruvius, I, 2).

1. Teknikler. – İÖ V. yüzyıl-III. yüzyıl arasında Latium'da inşa edilen, Mykenai üslubundaki (Arpino Akropolü) ya da İÖ II. yüzyıldan başlayarak çok köşeli ve çok kenarlı surlardan (Alatri Akropolü) sonra, Yunan mimarları ve teknisyenleri Roma'da Yunan yapılarının formüllerini yaygınlaştırmaya çalışırlar. İthal edilen ilk teknik büyük yapı taş işçiliğidir: köşeleri sivri biçimde yontulan taşlar, kapı ya da pencere oyuklarında yan dikmeleri oluşturur, kemerlerde yontma taş olarak kullanılır ve ayrıca saçakların arşitravlarını meydana getirirler.[2] Bu prestijli yapı, eşit ve düzenli diziler halinde örülen Yunan duvarı *isodomon* tüm özenli yapıları esinlemiştir. Bu teknik İÖ I. yüzyılda taş anfiteatrlar ve çok sınırlandırılmış destek noktalarıyla doruk noktasına erişmiştir. Ama teknisyenlerin pragmatizmi ve yerel koşullara uymak sayesinde sayısız varyant gelişmiştir: sütunları silindir biçimli (Nîmes'de kare biçiminde ev) ve arşitravları yontulmuş taştan (Trier'de Porta

2) J.-P. Adam, *La construction romaine*, Paris, Picard, II. baskı 1989.

Nigra) tapınakların (Jüpiter Tapınağı, Baalbek Tapınağı) temellerindeki dev yekpare taşlar.

Kalker ya da mermer kullanımıyla taşların örülüş düzeni bağlamında, bu duvar işçiliği, genel olarak, Yunan taş örmeciliğinin taklidi olan aynı zamanda anıtsal yapı ve sanat yapıtlarının temel tekniği olan dolgunun görünen yüzüdür (Vitruvius, II, 8). Bu teknik İÖ II. yüzyılda, kirecin (160'a doğru Cato tarafından *De agricultura*'da [XLIV] anlatılmıştır), moloz taşı üretiminin gitgide rasyonelleşmesiyle ve askeri zaferlerden sonra köle el emeğinin kullanılmaya başlamasıyla (İÖ 174'te bitirilen Roma Limanı depoları, Porticus Aemilia) gelişmiştir.

Güçlü bir kireç harcıyla tutturulan işlenmemiş küçük moloz taşlarından ve tuğlalardan oluşan dolgu *–opus caementicium–* taş ya da pişmiş tuğladan veya taş ve pişmiş tuğla karışımı bir duvar işçiliğiyle birlikte gerçekleştirilir: bağlama taşlarıyla desteklenen betonun kaymasını engelleyen tahta engel, *opus mixtum.* Afrika'da taş zincirleriyle yapılanmıştır: opus africanum. Roma dolgusu yükü hafifleten kemerleriyle duvar işçiliğine Yunan inşaatçısının bilmediği dinamik ilkeler getirmiştir. Üst bölümlerde seçme gereçlerle (volkanik) hafifletilen duvar kütlesi kemerlerin ve tonozların baskısını payandalar ve yükün baskısını dengeler: bu düzenlemeler görünür olabildiği gibi, genellikle özenli süslemelerle (Panteon tonozunda tavan süsleriyle, 118-128) ya da daha ilkel biçimde üç kat renkli boyayla gizlenmiş olabilir (Vitruvius yedi örnek verir bu bağlamda, VII, 3).

Romalı duvar işçisi inşaatlarda dekoratif düzenleme zevkine sahiptir: bir yüzeyin yukarıdan aşağıya doğru sıvanınası duvar işçiliğinin teknik yapısıyla ilişkisi olmayan rölyefler oluşturur (Glanum kemerinin iç kısmı). Binada gözlerden uzak bir yerde bulunduğunda bir taş dekor oluşturulurken ayrıntıların açılan deliklerle kabaca biçimlendirilmesi çok ilkel bir yöntemdir.

Uygulamada tasarruf araştırmaları birçok tasarruf yöntemi ortaya çıkarmıştır: taştan alçak kabartma üstünde derin daireli gravürler aracılığıyla vurgulanan figürler ve kaba duvar işçiliklerinde mermer ve yalancı mermer plakalar, sıvama ve boyama yoluyla çok sayıda süsleme unsuru. Tuğla işçiliği yaygın konut inşaatında önemli bir yer tutar: "iki ya da üç sıra" tuğla duvarlar (Vitruvius, II, 8), sıvalı ve boyalı, parçalı ve başlıkları seramik tuğla sütunlar. Çekme katlarda ahşap malzeme kullanımıyla –*opus craticum*– duvarlar daha hafifler ve bu çekme katlarda cumbalar ve bölmeler yapılır.

Duvar malzemelerinin harçla tutturulmasıyla birlikte kemer ve tonoz en önemli değişmeler olarak ortaya çıkar ve bunlar gerçekten de imparatorluğun kent mimarisi projelerinden ayrılamaz: sözgelimi, devasa tonozlar altındaki mekânlarıyla hamamlar.

Kökenleri Etrüsk'ten çok Güney İtalya olan yontma taş kemer İÖ III. yüzyılda yaygınlaşır ve anıtsal mimaride (gösterişli kubbe kemerleri, Nîmes, Diana Tapınağı) ve tuğla inşaatlarda (Pompei) büyük bir gelişme gösterir. Yontulmuş taşlar çıkıntı yapan çok amaçlı bindirmeliklere dayanan ağaç kalıplara geçirilmiştir; yarım çember biçimindeki bu ağaç kalıplar anıtsal kapıların, zafer katlarının, kemerlerinaltındakioyukların, köprülerin ve su yollarının biçimlerini belirler. İÖ I. yüzyılda yavaş yavaş benimsenmiş olan beşik tonoz özellikle yeraltı mekânlarında (Arles kriptoportiki), su depolarında, sütunlu havuzlarda mağara taklidi, ayrıcalıklı bir düzenlemedir; boyutları sınırlı bu yapılardan sonra Augustus dönemi sivri köşeli tonozlarıyla büyük imparatorluk hamamlarının devasa tonozlarının, anfiteatrların yayılan tonozlarının (Arles) ve Traianus çarşısınındöner tonozlarının yolu açılır. Bazilikaların absidlerini kaplayan yarım kubbeli tonozlar büyük kubbelerin habercileridir ve

bu büyük kubbelerin en ünlüsü Yunan tapınağının tam anlamıyla bir antitezi olan Panteon kubbesidir. Ama bu çok pahalı teknik performanslar refah ve barışa bağlıdırlar; savunmaya öncelik veren bir imparatorlukta Maxentius Bazilikası sahınının büyük, sivri köşeli tonozlarından ve bunların yan sahınlarda beşik tonozlarla desteklenmesinden sonra (307-312) geniş mekânlarda tonozlardan vazgeçilmiştir ve ilk Hıristiyan bazilikalarında çatılar görülmeye başlamıştır.

2. **Unsurlar ve figürler.** – Romalı mimar tekniklerden ve projelerden gelen ve bir sistem oluşturan üç özel unsuru gerçekleştirir ve yaygınlaştırır: *Roma'ya özgü iki sütun arası*, *revak*, *zemin*.

Büyük yapılarda iki sütun arası, sütunlarla (ya da direklerle) ve saçakla tamamlanan bir duvar kirişinde yarım çember biçimindeki kemer içinde bulunan oyukların düzenlenmesidir. İlk kez Roma'daki Tabularium'da (İÖ 78) görülen ve Traianus döneminde yaygınlık kazanan bu *figür* yapının monotonluğunu engeller, mimariyi zenginleştirir; belli sayıda kombinezondan oluşan düzenlemeyi, '*concatenatio*'yu, dekoratif biçimler ve orantılar repertuvarını oluşturur; bu repertuvar iki bin yıl boyunca bina resminin klasik geleneğinin temelini oluşturacaktır.

Revak direkleri arasındaki yontu figürleri, Yunan motifinin uyarlaması olan bu Roma sütun biçimi zafer takları kompozisyonlarında anıtsal kapıların işlenmesinde de görülür; çok katlı yapılarda çakışan figürlerle düzenlenen bu üslup çok çarpıcı kiriş ve sütun aralıklarının ve katların gelişmesine yol açmış, tiyatro ve anfiteatrlarda merdiven sorununu çözüme kavuşturmuştur. Her türlü dekoratif işlemenin temelini oluşturan bu kemer ve düzenleme kombinezonuyla hem lahitlerin kenarları hem de binaların üst kısımları süslenir.

Direk ve sütun dizisi revakın kökeni Helenistik gelenektir; ama Roma mimarlığında revak bir yapının ya da önemli bir mekânın (bir tapınağın ya da agoranın revakı) sınırlı bir eki değil, kendi içinde geniş bir donanımdır ve bir avlu ya da yerin kenarlarında birtakım alanlar düzenlemek amacıyla veya sokağın rahatlığı için ondan yararlanılır.

Bir sokakta, üstünde bir çatı ve sundurma bulunan revakın altından insanlar gidip gelirler; aylaklar, siyaset ve iş dünyasından insanlar için forumun yan taraflarında sosyal yaşama ayrılmış mekanlar vardır; revakta heykeller olduğunda ise müze işlevi görür (Champ-de-Mars'ta Octavianus revakı). İşlevsel özellikleriyle revak kamusal alanın kullandığı bir yer, süs ve rahatlık unsuru olmuştur. Figüratif özellikleriyle de estetik bağlamda belirleyicidir; böylelikle sokaklara bir hiyerarşi gelmiş, aralıkların ve yükseltilerin ayarlanmasıyla binaların karmaşık biçimleri düzelmiş ve hatta bu amaçla yokuşlu bir sokakta sütunların kaidelerinin yükseklikleriyle de oynanabilmiştir (Timgad'da cardo).

Roma sütunu ve revakı binaların görünür biçiminin projesinde düzenin denetlenmesini ön plana çıkarırken bir *resimli* mimarlık yaklaşımını destekler ve böylelikle Batı mimarlık kültürünün temel tarihsel kaynağını oluştururlar.

Roma mimarlığı, nihayet, zemin ve toprağın düzenlenmesiyle de ilgilidir; taş yolların düzenlenmesiyle açılmıştır bu yol (bir kat çakıltaşı, bir kat kum ya da çakıllı kum, üstüne sıkıştırılmış moloz yığını... Tümünün kalınlığı 1-1,50 m'dir). Bu elastik bütünün direnci İÖ 312'de Via Appia'nın yapımında denenmiştir. İmparatorluk şehirciliğinin muazzam kazma, oyma, düzeltme çalışmaları (sözgelimi Sezar ve Augustus forumları) kent zemininin bir yapı gibi düşünülmesini zorunlu kılmıştır.

Bu işlemlerin sonucunda zemin her zaman çok önemli bir ilgi odağı olmuştur; derinlemesine akaçlanan, gerekli tüm iyi-

leştirme organlarıyla ve su boşaltma düzenekleriyle (kenar olukları, kolektörler) donatılan sokakların ve forumun zemini taş döşemelerle kaplanmıştır (Roma'da imparatorluk döneminin başında yaygınlaşan bir uygulama); kamu binalarının zeminlerinde kimi zaman mermer, taş döşemeler vardır, konutların zeminleri de geometrik ya da figüratif desenli taş ya da mozaik döşelidir (bunların kökenleri İÖ IV. yüzyıl Güney İtalya'sına aittir). Zenginlerin konutlarında zeminin yeraltı ocaklarıyla donatılmasıyla odalar ısıtılır.

3. Projeler ve tipoloji. – Roma mimarlığı öncekilerden daha eksiksiz ve daha dengeli bir uygarlığın maddi, işlevsel ve sanatsal bir sonucudur. Tapınaklar, kamu binaları, yönetim binaları ama aynı zamanda da her tür eğlence, tatil ve dinlenme alanları, teknik donanım ve konut özgün bir mimari yorumun konusudur; eski bir Etrüsk asimilisyon geleneğine rağmen bu bağlamda birçok unsur dışarıdan gelmiştir.

A) *Desteklenen bir mimarlık: sanat yapıtları ve kamu binaları.* – Cumhuriyetin taş surları ve taş döşemeli yollarıyla deneyim kazanan Etrüsk ve Roma teknisyenleri nüfusu ve sanat yapıtlarının işlevsel mimarisiyle bir zorunluluk haline gelen, ilkel Roma'nın değiştirilmesi işini üstlenirler; İÖ IV. yüzyılın sonunda *Aqua Appia* yolunda tüneller birbirini izler. Ama İÖ II. yüzyıldan itibaren, Doğu'da ve Yunanistan'daki askeri başarılardan sonra, genel bir donatım ve güzelleştirme programıyla kentin yeni siyasal ve yönetimsel rolüyle ilişki kurulur.

Roma'da, İÖ 144'te Aqua Marcia ilk büyük debili su kanalıdır (günde 180.000 metreküp); açık havadaki güzergâhı taş kemerlerle sağlanır. İmparatorluk döneminde ve Augustus iktidarından başlayarak, Roma'da ve başka yerlerde kamu bi-

naları imparatorun özel inisiyatifiyle ilişkilidir: malzemesi imparatorluk mülkü olan taş ocaklarından sağlanan, imparatorluğun mermercilik hizmetleriyle yönlendirilen, devlet bütçesinden finanse edilen kamu inşaatları, imparatorun sınırsız iyilik ve hoşgörüsünün simgesidir.

Eyaletlerde sömürge kentlerinin (Timgad) kurulması ve Roma modeline göre kurulan kentlerin donanımı çok büyük çapta çalışmaları gerekli kılar: Nîmes su kanalı 50 km uzunluğundadır, çok ünlü bir köprü aracılığıyla Gard'ı aşar, Köln su kanalı 78 km uzunluğunda, Kartaca su kanalı ise 132 km uzunluğundadır.

En görkemli süslemeler imparatorluğun doğrudan müdahalesiyle, yönetim kapasitesiyle (istimlak ve inşaatlarla ilgili hukuksal ve parasal problemlerin düzenlenmesi konusunda) ve teknisyenlerinin devreye girmesiyle gerçekleşen süslemelerdir. İmparatorluk Roma'sının yaratıcısı Augustus "imparatorluğu tuğlayla devralıp mermerle bırakmış olmakla haklı olarak övünür" (Suetonius, *Augustus*, 29). İmparatorluk forumlarının yeniden biçimlendirilmesi ve yaygınlık kazanması anıtsal, işlevsel ve özgün nitelikte önemli çalışmalar gerektirmiştir: sözgelimi Traianus çarşısı (mimarı Şamlı Apollodoros). Bununla birlikte, çoğu zaman, desteklenen bu mimarlık standart projeleri kapsamıştır: bazilikalar, zafer takları, anfiteatrlar, tiyatrolar ve hamamlar.

a) İlk bazilika, Porcia Bazilikası, 184 yılında Yunanistan'dan dönen Büyük Cato'nun girişimiyle Forum'da inşa edilmiştir. Yeni bir bina tipidir bu; birçok kamusal işlevi (toplantılar, hukuki tartışmalar, kararlar) olan bazilika üç ya da beş nefli büyük bir binadır, üstünde kiremit kaplı çatısı vardır; merkezi sahın direklerin ya da sütunların taşıdığı duvarlarda açılmış yüksek pencerelerle çok iyi aydınlatılmıştır; yan sahınlar sundurmalı

birçatıylaörtülmüştür; iki uçta özel düzenlemeler yapılmıştır, bir apsid ve bir hol bulunur. Bu bazilikaözellikle hukuksal amaçlara yönelik kamu binası modelidir ve cumhuriyet, daha sonra da imparatorluk yönetimi tüm Roma dünyasında uygulamıştır bu modeli; daha sonra eski Hıristiyanlık litürjisine uyarlanmış (Roma'da St. Sabine, 422-432), Hıristiyan Batı'nın dinsel mimarlıklarının çoğunun kökenlerini oluşturmuştur.

b) Zafer takı, önceleri, İÖ II. yüzyılda, Roma'daki yayılma döneminde bir devlet adamının ya da komutanın askeri zaferini yücelten devlet törenini güçlü bir biçimde ölümsüzleştirmiştir. Bu bağlamda, model bir Etrüsk kenti kapısının kemeri olmakla birlikte, bu tipin imparatorluk döneminde hayata geçmesi, biri büyük ikisi küçük üç tonozlu geçidi bulunan, imparatorun heykelinin kaidesi işlevi gören büyük bir üst yapıyla sabitlenen dev bir yapıya götürmüştür.

Kullanılabilecek tüm Helenistik malzemelerle gerçekleştirilen süslemeler: Roma'da kaide üstünde sütunlar, saçaklar, oyuklar ve alınlıklar, ayrıca heykeller ve yazıtlar, zafer takları (70'te, Forum'da Titus kemeri, 203'te Septimus Severius kemeri ve 312'de karşılığı Constantin kemeri) ve bütün imparatorlukta propaganda araçları: Glanum'da (İÖ 49'da, Marsilya'nın alınmasından sonra Saint-Rémy-de-Provence) ve Orange'da (kesinlikle öncekinin çağdaşı), Timgad'da (Traianus kemeri), Cuicul'da (Cemile, Caracalla kemeri). Kemer daha sonra modern Batı kültüründe bir anma anıtı referansı olur ve mimarları esinler: Rönesans'ta (Michelangelo'nun Porte Pia'sı), XIX. yüzyılda (Paris'te Etoile kemeri, Berlin'de Brandenburg kemeri) ve günümüzde ("Arche" de la Défense).

c) Anfiteatrlar ve tiyatrolar, cumhuriyet döneminden başlayarak aylakları ve halkı tatmin etme iradesini karşılar. Kesinlikle ağaçtan ve topraktan yapılar olan anfiteatrlar impara-

torluk döneminde dev boyutlara ulaşan şahane taş yapılar durumuna gelmiştir.

Roma'da 80'de açılan Flavius Anfiteatrı ya da Colosseum'un 76 giriş yeri ve 50.000 seyircilik bir kapasitesi vardı. Nîmes (Augustus döneminde inşa edilen ve 25.000 seyirci alan), Arles (aynı boyutlar) ve Thysdrus (Tunus'ta El-Cem, III. yüzyıl) anfiteatrları daha küçük olmalarına rağmen kitlelerin ziyaret ettikleri yerler olma özelliklerini korumuşlardır.

Yunan tiyatrolarından uyarlanan tiyatrolarda bu benzer rölyefler bulunur; ama sahne duvarı dekorunun saray cephesi taklidi çok katlı mimarlığı, ahşap saçakları, çukur tavan dekoruyla Roma tiyatrosuna, bir oyuğa yerleştirilmiş portresi herkes tarafından seyredilen imparatorun hayırlı otoritesi altında monden ve lüks bir mimarlık karakteri verir. Roma'da Marcellus Tiyatrosu'nun, Orange, Arles, Timgad tiyatrolarının kalıntıları çok iyi korunmuştur.

d) Hamamlar halka açık sosyal amaçlı yapıların en özgünleridir. Kaplıca, şifalı su, buluşma yeri, kültürel ve sportif donanımlar: hamamlar, konfor ve lüksü (saraydaki kadar) yurttaşların büyük bölümünün ilkel konut koşullarını dengeleyen karmaşık bir donanıma sahiptirler. Eyalet hamamları (Pompei) uzun süre yüzme havuzlarından yoksun kalmalarına rağmen Roma'da büyük "modern" hamamlar modası İS I. yüzyıldan başlayarak yoğunlaşmıştır; Agrippa hamamlarıyla başlayan mimarlıkları (İÖ 33) Neron (58-62), Titus (80), Traianus (109), Caracalla (212-217) hamamlarıyla gelişir, Diocletianus (302-305) hamamlarıyla doruğuna ulaşır. IV. yüzyılda 1000 hamam vardır Roma'da.

Geniş mekânlar, köşeli tonozlar, soğuk ve sıcak su havuzları, vestiyerler, çok sıcak bölmeler, spor amaçlı revaklı avlulardan oluşan hamamların mimarisi simetrik bir plana göre

düzenlenmiştir, boyutları imparatorun iyiliğinin simgesi olan siyasal işlevlerine göre ayarlanmıştır.

Diocletianus hamamları dikdörtgen biçimlidir (uzunluğu 376 m, genişliği 361 m). İmparatorluk dönemi Roma hamamları tipolojisi bu bağlamda imparatorluğun bütün kentlerindeki (Arles, Lutetia, Trier, Timgad) yapıları esinlemiştir. Bu hamamlardan geriye sadece bazı harabeler kalmıştır ama arkeolojik kurgular sayesinde bu yapıların eksik görüntülerine sahip olmak mümkündür. Bu prestijli projeye bağlı olarak iç mimarileri köşeli tonozların ve taşkın bir iç dekorun zaferini yansıtır; bu bağlamda, bütün imparatorlukta inşaat düzeninde en çok kullanılan teknolojinin ve dinamik, kromatik, yani "barok" yorumda en özgün eğilimlerin, klasik biçim düzenlemelerinin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur.

Bizans kubbelerinin mozaik dekorunun kökeni olarak hamamların tonozlarındaki dekor gösterilir; ve büyük hamamlar tekniği bazilika yapılarının gelişmesini başlatır: Doğu mabetleri mimarisinin kaynağı Maxentius Bazilikası'yla köşeli tonozlar ve beşik kemerleri (İstanbul'da Ayasofya).

B) *Konut*. – Roma konut mimarisi tipolojik farklılıklarıyla sosyal hiyerarşiyi yüceltir. Roma'da kentsel nüfus yoğunluğu problemini çözümleyebilecek tek yüksek kiralık binalar olan *insula* ve sosyal elitin evi *domus* vardır. İmparatorluğun sonunda Roma'da yaklaşık 47.000 insula ve 1.780 domus bulunmaktaydı.[3]

Özellikle Ostia kalıntılarından tanınan insula burjuva konutundan çok yoksulların konutlarına kadar yayılan bir yelpaze içinde yer alır. Giriş katında dükkânları ve atölyeleri, asma katı,

3) L. Homo, *Rome impériale et l'urbanisme dans l'Antiquité*, Paris, Albin Michel, 1951.

yetersiz yerleşim alanları, dört, altı ya da daha fazla katları, çatı katları, karanlık merdivenleri, genellikle vasat inşaat kaliteleriyle bunlar Roma, Cenova, Napoli'de daha iyi temsil edilen Akdeniz kentlerinde uzun süreli bir tipoloji oluşturmuşlardır.

Buna karşılık, domus konut alanlarını *atrium* çevresinde birbirlerine ekler: açık bir çatı, bir havuz, *implium*, ortasında bir bahçe ve bir havuz bulunan sütünlu bir avlu çevresine dağılmış Helenistik esinli yapılarla Etrüsk geleneği. Pompei'de 'domus'un ortalama yüzölçümü 350 metrekareyken yeterli alana sahip olduğu zaman (Quirinale, Aventius aristokrat semtleri) Roma'da domus enlemesine genişler ve 600-1600 metrekarelik alanları işgal eder. Insula'nın konutlarının çoğunun konforsuz ve küçük olmasına karşılık sarayla eşdeğer hale gelen domusun mükemmel bir konforu (su ve ısıtma sistemleri), lüks zemin dekoru (odalarda mozaik) ve boyalı duvarları, süslü revakları ve bahçeleri vardır. Ama en büyük odalar bile mütevazı ölçülerdedir (genellikle 30 metrekare).

C) *Dinsel yapılar.* – İÖ VI. yüzyılda inşa edilen ilk Roma tapınağı Etrüsk modeline göre kurulmuş Jupiter Capitolinum'dur; üç 'cella'lı bir plan, yüksek bir podyum, altı sütunluk üç sıralı bir revak, kiremit örtülü çatı. Bu korunabilmiş tek yapı birçok kez yeniden inşa edilmiş ve çok pahalı malzemelerle donatılmıştır. Daha sonra, Yunan tapınağı modeli ve planları özellikle klasik bir girişim içindeki yorumları gerekli kılar; tapınak çoğu zaman '*cella*'ya çok fazla yer ayıran, ön tarafında derin bir giriş yeri, arka tarafında revak, yan taraflarında da sütunlar bulunan '*yalancı bir tek sütunla çevrili Yunan peripter*'i biçimindedir (Roma'da Fortuna Virile, İÖ 100'e doğru, daha sonra, İÖ 20'de Nîmes'de "Kare Ev"); tapınak yüksek bir 'podium'dadır: birçok düzeyde anıtsal çerçeveyi tanımlayan Yu-

nan *temenos* ve *agora*sı kombinezonu sitenin forumunda revaklarla çevrili düzenli bir mimari bütünlük oluşturur. Forumun uzun süre belirsiz kaldığı Roma'ya özgü bir düzenleme modeli değildir bu ama İtalyan kentleri içinde belki Pompei'ye özgü bir modeldir.

Klasik tapınak mimarlığı çerçevesi içinde Roma mimarlarının biçimsel ayrıntılı yapıtları son derece önemlidir. Özellikle Roma mimarlarının büyük ölçüde yeniden yorumladıkları Korinthos planlarına göre yapılan düzenlemelerde bu yenileme kapasitesi çok belirgindir ve Augustus döneminde bir "Roma" Korinthos modeli oluşmuştur: hacimli kenger yaprağı biçimli, kıvrık dal şeklinde bezemeli, daha doğalcı süslemelerin yer aldığı yeni sütun başlığı, sütun başlıklarında çiçek biçimli süslemeler, pervaz desteklerinin taşıdığı, anıtsal yapının üst bölümlerine çarpıcı özellikler veren, daha fazla çıkıntı yapan korniş. Mekânda daha gelişmiş yapılarla daha yüklü ve daha "patetik" bu dekor kombinezonu bir Roma "barok"u üslubunun yolunu açmıştır.[4]

Başka bir düzlemde, Romalıların tanrı imgelerini çok doğrudan bir biçimde önemsemeleri, tapınağın iç mekânının önemsenmesi, mimari çerçeve aracılığıyla idolün ön plana çıkması sonucunu doğurmuştur. Dolayısıyla, görüldüğü gibi, sadece teknik özellikleriyle ilginç olmayan, aynı zamanda "büyülü" iç mekânıyla ön plana çıkan Panteon'la birlikte planlar ve yapılar mükemmelliklerinin doruğuna ulaşmıştır. Dolayısıyla, Hıristiyan kültü ve mimarlığında duvarlarda oyuklar ve absidler, çarpıcı ve gösterişli görüntüler, resimler ve heykeller önem kazanacaktır.

4) G. Picard, *Empire romain*, Freiburg, Office du livre, coll. "Architecture universelle", 1965.

V. – Klasik Antikite'nin mirası

Yunan mimarlığı, tapınağın mükemmelliğiyle özdeşleştiğinde binlerce yıl boyunca şairlerin ilgilendiği harikulade bir konu olmuştur; ve biçimsel güzelliği de mimarın kahramanlaştırılmasını meşrulaştırır (Paul Valéry'nin *Eupalinos*'u).

Ama Yunan modelinin başarısı belirsizdir: referans yapısını mekânları yararsız olan görünür bir objeye indirgeyerek bütün akademizmlerin kaynağı olmuştur; çok görülen ve heykelcilere kendini dayatan Helenistik varyantların çarpıcı biçimleriyle tüm anıtsal sanatların matrisi olmuştur.

Roma mimarlığı, tartışılmaz gerçekçiliğiyle de, tersine, "evrensel bir sanat" olmuş (J.-P. Adam), mimarlık pratiklerinin yaygınlaşmasının yolunu açmıştır: fetheden bir teknolojiyle ve modellerin bilinçli plastik yorumuyla sosyal ve siyasal yaşamı bütünüyle kuşatarak, kamusal yaşam biçimlerine ve özel yaşam zevklerine katılarak.

Tarih özellikle İÖ 40-İÖ 32 arasında *Mimarlığın On Kitabı*'nı kaleme alan ve klasisizmi soğuk formüllere uymaya indirgeyen Romalı mimar Vitruvius'un verdiği derse sarılırken Augustus mimarlığı, geleneklerin büyük gücüyle mevcut teknik ve biçimsel maddi kültürden hareket edip bütün sanatlara açık, dinamik, sanatsal bir modernitenin ilk versiyonunu başlatır. Yararlı mekânlar sanatı olan Roma mimarlığının büyük modern projeler için referans oluşturduğu XIX. yüzyıla kadar rakibi yoktur: halk kütüphaneleri ve tren istasyonları.

III. Bölüm

ORTAÇAĞ MİMARLIKLARI

I. – Hıristiyan Batı mimarlığı

1. Hıristiyan Roma'dan Bizans'a. – III. yüzyılda, Avrupa, Kuzey Afrika ve Doğu'nun bir bölümünden oluşan geniş topraklarda baş gösteren karışıklıklardan sonra, inşaata çok elverişli bir uygarlık aşama aşama kaybolmaya başlar.

Ticaretin kısıtlanması, 313'te Milano Fermanı'yla tanınan Hıristiyanlığın yayılması, 324'te Boğaz'da İmparatorluk başkenti İstanbul'a, daha sonra 405'te Ravenna'ya kadar yapılan seyahatlerin Roma'daki yetenekleri tartışmaya açması, barbar tehditleri ve istilaları (410, 455, 475'te, daha sonra 537 ve 545'te Roma'yı etkileyen), nihayet, Roma İmparatorluğu'nun yıkılınası (476), Roma ve Bizans kiliseleri arasındaki bölünme (484-518) mimarlık üstünde çok önemli sonuçlar doğurmuştur.

Nüfusun kırsallaşması, Roma ve imparatorluğun belli başlı kentlerinin sürekli tahrip edilmesinden sonra, Batı'da kamu yapıları, sanat yapıtları genel ve kalıcı biçimde yok olmuş, mevcut eserlerin korunması son bulmuş, bunlar terk edilmiş ve

mahvolmuştur: "İlk kurban Roma yolu olmuştur."[1] Daha sonraki iki olgunun değerlendirilmesi çok önemlidir: din kurbanları kültüne bağlı olarak, imparatorluğun sonunda, uzun süre Roma modellerinden beslenen Hıristiyan mabetlerinin inşa edilmesi ve sanatsal ve mimari girişimlerin Doğu'ya doğru kaydırılması. Rönesans şematizminin bizden kalıcı bir biçimde gizlediği Ortaçağ sanatının emperyal ve yerel karmaşıklığını anlamak için bu iki olgu esastır.

A) *İlk Hıristiyanlık mimarlığı.* – Roma'daki Constantinus bazilikaları modeli (Laterano St-Jean) sahınları destekli, çift sıralı kemer dizisine, direklere ya da sütunlara dayanan, duvarları yüksek pencereli ve absidi tonozlu kamusal (içinde mahkemelerin görüldüğü ve toplantıların yapıldığı) bazilikadır.

Santa-Maria-Maggiore Bazilikası (352-366) üç sahını ve basit absidiyle bu bazilika modeline en yakın binadır. Aventinus semtinde mermerleri ve mozaikleriyle gösterişli bir yapı olan St. Sabine Kilisesi de (425) aynıdır. Bu kilise Alarik tarafından yıkılmıştır. Constantinus tarafından Vatikan'da yaptırılan bazilikada (Roma Aziz Petrus Bazilikası; V. yüzyıldaki durumuyla) beş sahın ve bir giriş bölümü vardı; sunağın bulunduğu absid uç kısımları sahınlardan taşan ve belki de kutsal eşya kültüyle bağlantılı, girişi kolay bir yer olan, bir havarinin mezarının bulunduğu gerçek bir çapraz sahına açılır. Bu kutsal eşya kültünün gittikçe önem kazanması VI. yüzyıl sonunda bu absidin dönüşüm geçirmesini açıklar; bu tarihte papa Büyük Gregorius absidin altına ölülerin (azizlerin) gömüldüğü bir mahzen yaptırmıştır. Batı'da ilk örnek olan bu mahzen kiliselerin mihrapları için model oluşturmuştur.

1) J. Le Goff., *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1964.

Daha sonra, bazilika mekânının değişmesiyle, yan sahınların üstünde tribünlü bir kat inşa edilmiştir: St. Laurentius'ta duvarların dışında ve St. Agnese'de (424, VI. yüzyıl sonunda değiştirilmiştir).[2]

Constantinus'un kızı için yaptırılan yuvarlak mozolede (350'ye doğru, St. Constance Kilisesi) basit bir yapının arkasında kutsal eşya tapınmasına bağlı törenlere uyarlanmış şahane bir mekân bulunur. Yüksek pencerelerin bulunduğu yuvarlak duvar tuğla kemerlerle desteklenmiştir; bu kalın kemerler de Korinthos üslubu saçaklara ve çifte mermer sütunlara dayanır; koro yerini çevreleyen yer halka biçiminde bir tonozla örtülmüştür.

Bu özgün yapı, Constantinus tarafından Kudüs'te yaptırılan (326'dan sonra) ve Galya'da sekizgen planlı, kubbeli ve Provence'ta (Aix, Riez, Fréjus) çok sık görülen ve şimdi var olmayan piskoposluk kiliselerini süsleyen vaftiz yerlerinde varyantları bulunan St. Sépulcre yuvarlak-mozolesi için tercih edilmiş olan Doğu kökenli yuvarlak planın gücünü ve egemenliğini kanıtlar.

Ravenna'da sekizgen ya da yuvarlak planlı mozoleler (Galla Placidia, 425-433 ve 526'dan sonra Teodoric) ve kiliseler (St. Vitale, 521-534) özellikle çarpıcı mozaik dekorlarıyla tanınırlar. Planları ve yapıları Roma duvar işçiliği tekniğine bağlı kalan yerel inşaat ustalarının Doğu referanslarını yorumlama yeteneklerini gösterir.

Devir Ortaçağ'ın büyük inşaatçılarının, piskoposların ve keşişlerin sahneye çıktığı devirdir.

Mezar tapınakları çoğu zaman surların dışında inşa edilir (Roma'da San Pietro, Reims'te St. Rémi, Tours'da St. Martin), buna karşılık, piskokosluk kiliseleri kentlerde (VI. yüzyıl or-

2) G. Demians d'Archimbaud, *Histoire artistique de l'Occident médiéval*, Paris, Armand Colin, 1968.

tasında Nantes'ta, Bordeaux'da, Clermont'da, Lyon'da) inşa edilmiştir: "düzeni bozulmuş bir dünyanın çok yönlü liderleri" olan piskoposların yeni rolüyle uyuşan bir durum (Le Goff).

VII. yüzyılın ikinci yarısında, Kuzeybatı Avrupa'daki yeni olgu, genellikle kentlerin dışında kurulan, İrlanda ya da Benedikten geleneğine bağlı manastırların gelişmesidir. Yazı atölyeleri ya da '*scriptoria*'yla kültür merkezleri ama aynızamanda tarımsal, ekonomik ve teknik merkezler olan manastırlar resim ve mimarlık sanatlarında önemli rollere sahip olmuşlardır. Saint-Benoit-sur-Loire'da Mont-Cassin'den getirilmiş kutsal eşyalar vardır; Jumièges'de manastır tahkim edilir; Saint-Denis'de Kral Dagobert'in desteğiyle manastır bazilikası yeniden inşa edilir ve, bunun sonucunda, VII. yüzyılda Karolenj mimarlığı gelişmeye başlar.

B) *Bizans mimarlığı.* – Anıtsal etkinliklerin temel kapasitelerinin Doğu'ya kaymasıyla Roma kazanımlarına ve Helenistik kazanımlara dayanan ve güçlü bir dinsel kurumun gereksinimlerini karşılayan yeni teknik araştırmalar başlamıştır. İstanbul'da, ilk başlarda, Doğu ve Batı'nınkesişme noktasındaki bazilikalarda birlik görülür: sözgelimi, üç sahını ve tribünleriyle Roma St. Agnese Kilisesi'ne çok benzeyenStudios Manastır Kilisesi (463). 360'ta faaliyetegeçenilk Ayasofya Kilisesi tanınmamıştır. Iustinianos döneminde, 532-568 arasında Anadolu'dan gelen iki mimar yönetiminde yeniden inşa edilen bu kilise eklenen yönetim binalarıyla büyük bir bütünlük oluşturur. Doğu kilisesi patrikliğinin merkezi olarak büyük bir sembolik ve anıtsal önemi vardır.

Plan eski bazilika planının bazı özelliklerini korumuştur: ikisi yanlarda üç paralel mekân, tribünler... Bazilikadaki yan sahınlar gibi. Batı cephesinin önünde revaklı bir avlu bulunur. Yenilik, üçgen bölümlerin üstünde, dört direğin taşadığı ve doğudan ve batıdan iki yarım kubbeyle desteklenen büyük bir

merkezi kubbedir. Taş ve mermer (kaybolmuştur bugün) işçiliğiyle inşaedilen bina ve dekorunun belirgin özellikleri çokrenklilik, heykeller ve mozaiklerdir ve bunlar Iustinianos'un ardılı birçok kuşak tarafından sürekli yenilenmiştir.

Roma yöntemlerinin yerel bir versiyonu olan duvar işçiliğinde duvarlarda molozlardan, tuğlalardan oluşan katmanlar ve önemli bağlama maddeleri vardır. Duvar işçiliğindeki bu teknik egemenlik üçgen bölümler üstünde kubbelerin görüldüğü tonozlama araştırmalarının temelini oluşturur: ancak bu alanda başarısızlıklar da görülmüştür: Ayasofya'nın kubbesinin ilk versiyonu 558'de yıkılmış, 562'de daha gerçekçi bir anlayışla yenilenmiştir. Birçok başka yapı yenilikçi tonozlama çözümleriyle ilgilenildiğini göstermiştir: Aziz Sergios ve Bacchus kiliseleri (523'e doğru) merkezi ağırlıklı bir plana göre, Azize Eirene Kilisesi de kubbeli bazilika temasına göre (532, plan ekseninde iki kubbeyle) inşa edilmiştir.

Gelecek, dört kalın direğin taşıdığı ve dört beşik tonoza dayanan kubbededir: kare bir plan içinde, VII. ve VIII. yüzyıllardan XII. yüzyıla kadar İstanbul kiliselerinde ve manastırlarında hiç değişmeyen bir formüldür bu (Gül Camisi, Fethiye Camisi, Zeyrek Kilise Camisi).

Bizans geliştikçe, XII. yüzyıla kadar, Yunanistan'dan Mısır'a, Mezopotomya'ya ve Rusya'ya (Kiev St. Sofia Katedrali, XI. yüzyıl) kadar geniş bir kozmopolit bölgede gelişen Doğu Hıristiyan mimarlığının canlılığı başka formüllerle belirmiştir; bununla birlikte, şu ya da bu formülün gerçek kökeni sorunu kolayca çözülememiştir (dört beşikli tonozlu kubbe ve Ermeni kökeni). Böylece, yerel kaynaklara göre tonozlu ya da çatılı bazilikalarla birlikte çokdilimli planlı (halka biçiminde koro yeri çevresi olan ya da olmayan) kilise ya da kökeni Venedik'teki San Marco (XI. yüzyıl) olan sekizgen bir avlu çevre-

sinde bir araya gelen dört bazilika şemasından (Suriye'de St. Simeon Manastırı, V. yüzyıl) yararlanan haç planlı kilise (İstanbul'da Havariler Kilisesi'nin Iustinianos tarafından yeniden yaptırılması) ortaya çıkar.

1453 yılında Bizans'ın Türkler tarafından alınmasından sonra Bizans mimari gelenekleri Ortodoks litürjisiyle desteklenen tutucu bir ortamda Moskova Rusya'sının dinsel mimarlığında yaşar.

2. Karolenj mimarlığı. – Karolenj mimarlığı mimarlık alanında büyük bir gerçekliktir: kaynağı eski Roma İmparatorluğu'na benzeyen Frank İmparatorluğu'nun kilise, litürji ve kutsal sanatın (Roma ve Bizans) taşıdığı eski bir kültür geçmişinin canlandırılarak birleştirilmesi iradesidir. Seine ve Ren arasındaki bölgede, VIII. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, yeri bir aristokrasi ve din adamları sınıfı tarafından doldurulan, yeniden inşa edilen bir imparatorluk yönetiminin gerçekleştirdiği yapıtlar saray sanatının ve piskoposluk ve manastır sarayının yenilenmesinin yolunu açar.

A) *Saray*. – Kraliyet merkezini Aix-la-Chapelle yapan ve yeniden kullanma ve yararlanma alışkanlığından kopan Şarlman uzun bir duraklama döneminden sonra "Roma usulü" (*more romano*) inşaatın simgesi olan yeni bir saray kurma işine girişir.

794'ten başlayarak Eudes adlı bir ustanın yönetiminde gerçekleşen bu sarayda düzenli ve aynı eksen üstündeki dik açılı bir plana göre birçok anıtsal yapı vardır: renkli taşlardan duvarlar, daha hafif olan ahşap malzemeden yapılar ve merkezi, anıtsal bir giriş bölümü. Burada eski Roma hamamlarına uyarlanmış bir yerleşme düzeni yenidir. Kuzeyde *aula palatina*, dikdörtgen planlı büyük kraliyet salonunda, batıda bir absid, uzun kenarların ortasında ise absidyoller vardır. Güneyde, dinsel

bir mekânda, ortada bir saray şapeli (803 yılında papa III. Leo tarafından hizmete açılmıştır) bulunur; yüksek anıtsal bir cepheden girilen ve sekizgen bir plana göre inşa edilen üç katlı şapelin koro yerini çevreleyen bir galerisi vardır ve üstü taş bir kubbeyleörtülüdür. İmparatora ve saraya ayrılmış geniş, tribünlü bir katta kubbenin silindir biçimli temeline gömülen tırmanıcı tonozlar görülür ve bu tribünler iki sıra eğik saçakla ortadaki boşluğa açılırlar. Bu büyük kemerler Korinthos sütun başlıklı antik kolonların taşıdığı küçük süs kemerlerine bölünmüştür; kubbeyi mozaikler süsler, büyük bronz kanatlar girişleri kapatır.

"Bizans ve Lombard örneklerinin Frank sentezi" (G. Demians d'Archimbaud), antik özellikli Aix Şapeli aynı zamanda kraliyet gücü ve kilise arasındaki benzerlikleriyle tipik bir Ortaçağ yapıtıdır.

B) *Kiliseler*. – IX. yüzyıl başında kilise örgütlenmesinde değişiklikler görüldükçe (katedrallerin yönetimi için bir konseyin oluşması, din adamlarının ortak yaşamı) ve litürjinin de gelişmesiyle (kutsal eşya kültü ve törenler, özel ayinler, Latinceye dönüş) piskoposluk (katedraller) ve manastır eserleri yapıların tipolojik evrimini belirler (sözgelimi her katedralde bir manastır kurulması).

Doğrudan Roma kaynağı (Aziz Petrus) Fulda'da (Frankfurt'un kuzeydoğusu) etkin olmuştur, manastır kilisesinin (791-819) planında üç sahın, iki absid (yeraltı şapelleriyle tamamlanmıştır bunlar) ve bir de geniş batı çapraz sahını vardır; Rheinland'da, Steinbach'ta, Vestfalya Corvey'de, Île-de-France Saint-Denis'de ve daha çok da Saint-Riquier'de (Abbeville yakınları) gelişmiş bir Batı bütünlüğüne doğru bir yönelim görülür: bir *dış dehliz*, daha sonra bir giriş boşluğu, *Westwerk* ya da kutsal eşyaların bulunduğu, iki ya da üç kulesi, sahın üstün-

de açık bir tribünü bulunan ikinci kilise: kısacası, yeni düzenleme, büyük olasılıkla, hareketli ve törensel bir litürjiye sunulmuş mekânsal kaynakları artırmıştır. Aynı amaçla kutsal eşya kültü (muazzam bir trafiği olan) kiliselerin doğu tarafında halka planlı, dik (Saint-Quentin, Soissons) ya da absit galerilerinin, kökeni daha karmaşık (Saint-Germain-d'Auxerre, Flavigny, Saint-Philibert-de-Grandlieu) bir mahzen mezarlığının bulunmasını zorunlu kılar.[3]

Şarlman İmparatorluğu'nun 888'de dağılmasından sonra kraliyet ve soylu sınıf mimarlığı askeri biçimlere doğru kayar; mimarlığın yenilenmesi hareketi X. yüzyılda, temelde Roma mimarlığının kökenlerine bir kilise boyutu getiren, hatta bütünüyle dinsel bir boyut getiren girişimlerle sürer.

3. Roma mimarlığı. – Savunma durumundaki bir Hıristiyanlığı, fetihler yapan (1096'dan itibaren) ve yenilenmiş bir Hıristiyanlık izler. Karolenj iradesiyle kırılan Merovenj kısıtlamalarının arkasından bir hareketlenme (bu arada özellikle Cluny'nin etkinliğiyle hac ziyaretlerinin getirdiği hareketlilik) ve ticari faaliyetlerde yoğunlaşma görülür. Din adamları manastır inşaatlarını dolaşırlar; teknisyenler ve uygulamacılar gene yollara düşerler; hareketli atölyeler biçiminde örgütlenen Lombard duvar işçileri XI. yüzyıldan başlayarak tüm Güney Avrupa'ya yayılan formüller geliştirirler: teknik yöntemler (molozların harçla tutturulmasıyla geliştirilen bir duvar işçiliği), tipolojiler (üç sahınlı plan, genellikle bağımsız, kare planlı çan kulesi), biçimler ve dekor (küçük sütunların desteklediği çift kemerli çan kulesi saçakları, duvarların üst kısımlarında sıra kemerli rölyef).

3) C. Heitz, *La France pré-romaine*, Paris, Ed. Errance, 1987.

A) *Manastırların rolü.* – Hükümdarlar tarafından himaye edilen ve X. yüzyılda büyük bir atılım yapan, VII. Gregorius tarafından yenilenen manastır tarikatları ortaya çıkan anıtsal mimarlık örneklerinin çoğunun kaynaklarını oluşturur; büyük manastırlar entelektüel, sanatsal ve teknik yaşamın hareket ettirici unsurları olmuştur.

Bu bağlamda, ön saflarda yer alan Benedikten tarikatı 910'da, Cluny'de, geleceği parlak bir manastır kurar; bu manastır Roma'yla doğrudan bağlantı kurar ve 1500 manastırı olan uluslararası bir ağı yönetir; sürekli manastır inşaatları (Cluny II, 955-981, daha sonra, 1088'den başlayarak Cluny III) bu tarikata büyük bir maddi örgütlenme gücü kazandırır ve bu sayede gerçekleştirdiği anıtlar Hıristiyanlığın belli başlı yapıtları arasına girer.

Katalanya, Andorra ve Roussillon'da, Müslüman baskısına karşı X. yüzyılın ortasından başlayarak Fransa ve İtalya'yla ilişkiye giren Benedikten din adamları manastırların modernizasyonu konusunda çok önemli rol oynarlar. Saint-Martin-du-Canigou bin yılından kısa süre sonra üstü taş tonozlarla örtülmüş üç sahınlı bir kilisedir. Ripoll'deki manastır kilisesi 1032'de genişletilmiş, büyük bir çapraz sahın ve yedi absid eklenmiştir. Güney Fransa'da, Arles'da (Montmajour), Marsilya'da (Saint-Victor) Benedikten cemaatleri yeni manastır kiliseleri kurarlar. Normandiya'da Jumièges Benedikten Manastırı (tribünlü katı, sıra sıra direkleriyle yeni Notre-Dame Manastırı, 1037'den sonra), Bourgogne'da Tournus Manastırı (857'den itibaren Noirmoutiers Benedikten papazları kutsal eşyalarıyla buraya kapanmışlar, 1007 yılında yanan Saint-Philibert Kilisesi'ni beşik tonozlu olarak yeniden inşa etmişlerdir) teknik ve morfolojik yeniliklerin habercileri olmuştur.

B) *İlk Roma mimarlığının projeleri ve mekanizmaları.* – Kutsal Roma Germen İmparatorluğu toprakları Alman bölgesinde,

I. Otto ve halefleri, X. yüzyıl boyunca Trier, Köln ve Essen'de yeni ve büyük katedral ve manastır inşaatlarını desteklemişlerdir.

Tipolojik araştırmalar daha önceki şemaların devreye sokulmasıyla sınırlıdır, çabalar daha çok kütlelerin ve biçimlerin plastik ve figüratif denetimine doğru kaymıştır. Hildesheim St. Michael'de (1010-1033) yoğunluk, kitlelerin kompozisyonu üstündedir; iki çapraz sahın, ana sahının çaprazındaki kare biçiminde iki kuleyi belirginleştirir ama katlardaki delikler kemer gözleri oluşturmazlar.

Fransa'da öncü program büyük haç kilisesi programıdır: büyük kitlelere göre düzenlenmiş üç ya da beş sahınlı kilise.

Yenileştirme işlevseldir: koro yerini çeviren galeri, çevresinde toplanmış absidiyollerden geçer (Tours'da Saint-Martin, 997-1022, daha sonra Chartres, 1020-1037 ve 1030'a doğru Rouen). Dijon Sainte-Bénigne Manastırı'yla radikal bir varyant absidin tamamlayıcısı olarak yuvarlak bir yapı içerir (1002-1018). Ölülerin gömüldüğü mahzen, koro yeri galerileri, yan sahınlar taş tonozludur.

C) *İkinci Roma mimarlığı.* – 1045'te Cluny'de gerçekleştirilen ve sahındaki gereçlerin yeniden tanımlanması sonucunu getiren büyük sahın tonozlarının yaygınlaşması ön plana çıkmıştır bu bağlamda.

Yapıyı yangına karşı daha iyi koruyan bu ilke doğrultusunda yeni bir tonozlu haç kiliseleri kuşağı inşa edilmiştir (1060-1120): Conques, Sainte-Foy (1130'da tamamlanmıştır), Toulouse, Saint-Sernin (1100-1110'a doğru), Saint-Jacques-de-Compostelle (1078 başı) ve Tours, Saint-Martin, Saint-Benoit-sur-Loire (koro yeri ve çapraz sahın, 1067-1108), Limoges, Saint-Martial (1095'te kutsanmıştır) kiliselerinin modernizasyonu.

Cluny'de rahip Hugues yeni manastır inşaatlarını çok büyük boyutlara götürür (Cluny III, 1088-1121). Cluny etki alanı içinde büyük şantiyelerin sayıları artar: Nevers (Saint-Etienne, 1068-1097), Paray-Le-Monial (1100'e doğru).

XI. yüzyılın son çeyreğinde planların ve sistematik mekanizmaların bir tipolojisi her yerde yaygınlaşır ve bu arada bölgesel bir çerçeve içinde de varyantlar ve çeşitli denemeler gelişir.

Güneybatıda kemerler arasındaki üçgen bölümlere dayanan kubbeler sahını örterler (Cahors, Périgueux katedralleri). Normandiya'da araştırmalar duvarların, bölmelerin ve malzemelerin hafifletilmesi (Caen, Saint-Etienne, 1070-1080), altıgen tonozlar üstünde yoğunlaşır. İngiltere'de, çapraz sahındaki kubbe üstünde bir kulenin bulunduğu büyük kiliselerde, bu bağlamda, Norman çözümleri egemendir (Winchester ve Ely katedralleri); 1093'ten sonra, Durham Katedrali'nde, sahının ilk şeklinde, üstü çatıyla kaplanmışsa da koro yeri tonozunda sivrikemer oluşturan silmeler bulunur (1144'ten önce). Rheinland'da belli başlı yapılarda önemli olan, iki kuleli cephelerde kütlelerin ve biçimlerin anıtsallığıdır (1085'ten sonra elden geçirilen Spire Katedrali).

Kuzey Avrupa'daki yapılar özellikle çok dolu hacimlere çarpıcılık kazandırma, kütle kombinezonları, sade bir duvar plastiği üstünde yoğunlaşmıştır (her ülke mimarlığını uzun süre etkileyecektir bu özellikler). Citeaux tarikatı manastırları mimarisi bir üslup güncelliği kavramını aşar, bir estetik ve işlevselcilik önerir: "Bir gereç ve teknik dayatmadan her yerde uygulanabilecek bir ideal" (L. Pressouyre). İtalya'da, Toscana'da araştırmalar biçimlerin kesinlik ve güzelliği, sıra kemerler, çokrenkli süslemeler üstünde belirginleşmiştir (Pisa Katedrali, 1063-1118); bu uygulamalar mimarlığın proje çizimi, görüntü sanatı ve resimle modern ilişkilerinin yolunu açmıştır.

D) *Teknikler, sanatlar ve yetenekler.* – VIII. yüzyıldan itibaren gündemde olan teknik bilgilerin yenilenmesi Roma döneminde hızlanır, çok sayıda önemli şantiyenin gereksinimlerine karşılık verir. Loncalar halinde örgütlenmiş meslekler çerçevesi içinde (duvar işçiliği, taş işçiliği, çatı işçiliği) uygulanır. Çalışmalar uzun süreli şantiyelere uyarlanır ve çalışmaların finansmanı büyük ölçüde rastlantılara göre belirlenir. Bu bağlamda, esas olan, inşaatçıların teknik bilgileriyle desteklenen, Roma dönemi heykelci ve ressamının yaratıcı ve güçlü üslubunun kaynağı, özgün bir disiplin ve coşkuyla yorumladıkları yapıcı ve didaktik, dinsel bir mimarlığın projeleriyle çok sıkı ilişki içinde olan plastik sanatların ve dekor tekniklerinin yeniden doğuşudur.[4]

O dönemde, dinsel mimarlık dekoru, obje, süsleme, değerli taş (kuyumculuk, fildişi, mine) sanatları, desen sanatları, kitap resimciliğiyle (manastırlardaki kutsal yazılar) çok sıkı ilişkiler kurarken bir yandan da anıtsal çalışma alanını "resimler"e açan tek daldır: sözgelimi, XII. yüzyılın başında Cluny çevresinin hayata geçirdiği ana kapı heykelsüslemeleri (Vézelay, Moissac'ta *Mahşer*).

İş bölümü teknik ve sanatsal düzen ayrımı yapmaz: eser yaratma bağlamında bireysel yeteneklerin doğduğu din adamları kitlesi, bireysel ve uzmanlaşmış becerilerin (geometri, çizgi sanatı, resim sanatı) tanınması bağlamında büyük bir baskı yapar. Meslekler ağı din adamları ağını onunla karışmadan güçlendirir.

4. Gotik mimarlık. – Gotik çağ ustaları ve yapıtlarının etkinliği kesinlikle mimarlık tarihinin özel bir evresine denk düşer: XII. yüzyılın başından XV. yüzyıla kadar inşaat sanatının gelişmesinin belirgin özelliği şudur: daha önceki dönemin plastik kütlelerinin arkasından yoğun boşluklar, ışıklı bir

4) H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, Leroux, 1931.

alan ve çizgisel bir üslup gelmiştir ve bunlar popüler kültürde Ortaçağ mimarlığının başyapıtlarını tanımlayan özelliklerdir.

A) *Kökenler.* – Bir stilin sürekli gelişmesi hipotezi, Roma mimarlığının siparişle gelen tüm yapı ve sanat problemlerine egemen olduğu bir dönemde üretken hale gelen gotik mimarlığın ortaya çıkışını açıklamaz: gotik projeler derin nedenleri olan kopuşlardır.

Öncelikle 1140'tan başlayarak büyük tonozlu Roma yapılarının henüz görülmediği Fransız kraliyet alanındaki büyük kentlerde yoğunlaşan büyük şantiyelerin yer değiştirmesi. Her şey "yüz bin kişilik Paris çevresinde", Avrupa'nın en önemli entelektüel, sanat ve üniversite merkezi haline gelen, Kutsal İmparatorluk dağılırken Capet monarşisinin uluslararası saygınlığından yararlanan bir başkent çevresinde olup biter.

Daha sonra, kilise elitlerinin sipariş alanında sorumluluk üstlenmek bağlamında, Paris mantıkçılarından ve hocalarından beslenen mantıksal bir zihniyetle yaratma iradesi ve entelektüel kapasiteleri gelir; sürekli artan bir performans arayışının çifte sonucu ve büyük boyutlu binalar inşa etmek amacıyla teknik sınırları genişletme iradesini güçlendiren mantıksal bir tavır ve çok ince teknikler, dolayısıyla, yüksek ücretler gerektirdiğinden çok pahalıya mal olan bir inşaatın kısmen dengelenebilmesinden başka bir işe yaramayan olanakların ileri biçimde ekonomik denetimi (yöntemlerin rasyonelleştirilmesi, yapıların hafifletilmesi).

Nihayet, XII. yüzyılda kentlerin yeniden doğuşuna eşlik eder ve sosyal yaşamda, gelişmekte olan bir kent burjuvazisi içinde, zanaatçıların ve teknisyenlerin yeni yeri gösterilir.

Gotik mimarlık dönemin yeni maddi ve estetik kültürünün tanımında en ön sırada yer alır. Teknolojik açıdan, gotik mimarlık, geometri alanını, "çizgi sanatı"nı, inşaatta deneysel bir

yaratıcılık evresiyle birlikte şantiyenin bütün özellikleriyle birleştirir. Gotik mimarlık kültürel açıdan katedralde zamanın kent toplumunun ürettiği en iyi şeyleri olabildiğince yoğun bir biçimde bir araya getirmeye çalışır. Litürji ve ritüellerinin, en yeni görsel sanatların (resim ve vitray sanatı) ama aynı zamanda da koroların ve mysterion tiyatrosunun buluştuğu dinamik ve coşku verici bir gösteri mimarlığı. Bütün Avrupa'da hızla yayılan bu mimarlık bu dönemden başlayarak o tarihte Avrupa uygarlığının beslendiği potansiyel birliği gösterir.

Polemik (ve Rönesans'a tarihlenen, geç kalan) bir sınıflandırmaya rağmen inşa sanatının gelişmesinin kökenleri Île-de-France'ta, mevcut unsurların (Normandiya'da denenen ve Oise kiliselerinde de taklitleri görülen sivri kemer oluşturan silmeler, Cluny rahipleri tarafından Arap İspanya'sından alınan kırık yay) eklemlenmiş gereçler sistemine mantıklı biçimde entegre edilmesi olgusundadır. 1140 yılında, rahip Suger'nin Saint-Denis Bazilikası'nın yeniden inşası işine giriştiğinde getirdiği yenilik, sahında (22 m) tonozların, büyük ve küçük sütunların, saçaklı duvarın yerini dolduran kirişli yapı eklemlenmesini ön plana çıkaran taş bir çatı kompleksiyle silmelere yaslanmasıdır. Tam anlamıyla çizgisel bir sistem, "birbirlerine bağlı sinirlerden ve dokulardan oluşan bir mimarlık" (Focillon) Roma mimarlığının hacim ve kitlelerinin yerini alır. Silme ve gereç kombinezonu, koro yerini (1144'te eklenmiştir) çeviren çifte galerinin üstünün örtülmesinde tam bir olgunluğa ulaşmıştır burada.

XII. yüzyılın son çeyreğinde, yeni sistem kraliyetin tüm şantiyelerine hızla yayılmıştır (Sens, Senlis, Soissons, Noyon, Laon katedralleri).

Yeni ve tutarlı bir mekânın hayata geçirilmesinde belirleyici olan birçok evre vardır: Paris Notre-Dame'da (1163-1200) dış kemer kullanımı sahının yüksekliği (yüksekliği 32 m; Chartres

ve Bourges'da 37 m) bağlamında önemli bir gelişmedir; Chartres'da (1194'ten itibaren) sahının içinde yükselen, yüksek pencerelerin üstündeki kemerlerin açılımı ışığı yayar; aynı dönemde Bourges'da beş sahınlı bir plan, çapraz sahının kaldırılması, iki kanatlı dış kemer kullanımı yeni bir mekânsal ve yapısal birliğin yolunu açar.

Uzun süre özgün ve temel bir yenilik gibi sunulan silme mimarlık tarihçileri arasında tartışma konusu olmuştur; gerçek işlevi nedir? 1934'te Pol Abraham'ın gösterdiği gibi, taşıyıcı işlevi çok fazla önemsenmiştir. Silme sivri köşeli tonozu nasıl tamamlar? Bugün genel kabul gören düşünceye göre, tonozdan önce inşa edilen silme, kesin konumuyla, tonozun daha sonra inşa edilmesi için gerekli bir unsurdur: özellikle zor koşullarda (koro yeri çevresindeki galeriler) tonoz inşaatını kolaylaştıran bir tür sürekli kubbenin iç kavisi gibi bir şeydir. Buna karşılık, iri payandaların, daha sonra bu işlevi gören duvarların yerini alan dış kemerin (Pontigny), çok kuvvetli baskıların olduğu noktalarda ince taşlardan oluşturalan desteklerin yapısal işlevinin tartışılması da mümkün değildir. Aynı şekilde, inşaatın hafifleştirilmesi ve unsurların standartlaştırılması (küçük sütunlar ve sütun başlıkları) projenin teknolojik yaklaşımına ve Roma çağına göre çok farklı şantiye düzenlemelerine işaret eder. Aslında, bütün sorun gotik mimarlığın tarihçiler tarafından farklı biçimlerde yorumlanmasına bağlıdır; kimileri bir biçimler tarihini ön plana çıkarırlar (H. Wölfflin, J. Bony, E. Lambert), kimileri entelektüel teknik, plastik ve projenin formülasyonu bağlamında "deneysel kesinlik"in unsurları olduğu sentetik bir yaklaşımı önemserler (H. Focillon).[5] Sosyal çevresi (entelektüel, burjuva, Paris) ve siyasal bağlamı (Capet monarşisi) eski haline getirile-

5) H. Focillon, *Art d'occident*, Paris, Armand Colin, 1955.

bilseydi, gotikgirişimin bu "rasyonalizmi"ne, "görselmantığı"na katılmak mümkün olurdu (J. Taralon); kısacası, gotik mimarlık, sipariş koşulları yenileşmeyi desteklerse, dinamizmi içinde sanat ve tekniğin birliğinin kapasiteleri bağlamında önemli bir derstir.

B) *Gotik mimarlığın yayılması.* – XIII. yüzyıl boyunca "katedraller yüzyılı", büyük "klasik" yapılar ilk başyapıtları izler: Reims ve Amiens'te (yaklaşık 1220'den başlayarak), Beauvais'de (1225'te), Mans'ta (koro yeri 1217-1273). Kraliyet alanı şantiyelerine özgü boyutlardaki aşırılık Beauvais'deki koro yerini (1272'de tamamlanmıştır, tonoz altındaki bölüm 48 m) doğurmuştur. Paris'teki Notre-Dame'ın (1258) ve Sainte-Chapelle'in (1243-1248) güney cephesindeki nakışlı büyük yuvarlak pencereyle renkli, geniş cam bölmeler, ayrılmış duvarların yapıları ve saydamlıkları alanındaki araştırmalar olağanüstü yoğunlaşmıştır.

Kısa sürede bütün büyük şantiyelerin ustalarını esinleyen Île-de-France modelleri belki önce 1204'te kraliyet mülküne katılan Normandiya'da (Mont Saint-Michel, Rouen, Sées, Evreux) daha sonra Bretagne'da, Bourgogne'da (Troyes, Auxerre, Dijon, Semur-en-Auxois), Lyon'da, Cenevre'de ve Lozan'da, güneyde (Toulouse, Limoges, Rodez, Narbonne, Carcassonne) ve Provence'ta (Saint-Maximin) çok başarılı olmuştur.

Avrupa'da '*opus francigenum*'un (Fransız tarzı) entelektüel ve teknik bir saygınlığı vardır ve bu saygınlık onu dinsel mimarlığın bütün büyük projelerine katar: Lorraine'de (1220'den itibaren Metz'de), Alsace'ta (1253'ten başlayarak Strasbourg'da), Almanya'da (1248-1318 arasında koro yerinin Amiens, Magdeburg, Trier [1240-1253] biçimlerini aldığı Köln'de, Flandre'da (Tournai, 1243-1255, Ypres, Gand), İsveç'te (Uppsala) ve bütün Kuzeydoğu Avrupa'da tuğla yapıların uyarlanması yoluyla ve Almanya'da tek kule cephe uygulamalarıyla (Ulm Kated-

rali). Nihayet, İspanya'da (1227'den başlayarak Toledo'da, Burgos'ta, 1221-1260). Roma mimarlığının bölgesel varyantlarından farklı olarak, daha çok dolaşan mimar ve teknisyenlerin aktardıkları formüller, yaygınlaşması belli başlı ticaret güzergâhlarını izleyen ve XIII. yüzyıldaki Fransız siyasal ve kültürel hegemonyasının alanlarını kaplayan bu gotik mimarlığa uluslararası bir statü vermişlerdir.

Bu açıdan bakıldığında iki istisna söz konusudur: siparişçilerin ve ustaların Fransız tarzının prestijine öteki bölgelere oranla çok fazla direndikleri İtalya, öyle ki, bu ülkede uluslararası gotik üslup, manastır çevrelerinden aldığı desteğe rağmen, 1337'den önce önemli sayılabilecek bir yapıda uygulanmamıştır (Milano Katedrali 1577'de tamamlanmadan hizmete açılmıştır), buna karşılık, Venedik'te geç dönem gotik mimarlık XV. yüzyıl başında "duvarı dışlayan çarpıcı bir üslup (...) ve mekânı parlak ve canlı bir üslupla yok eden" (A. Chastel) Roma ve Bizans üslubu arasında bir kombinezonu benimsemiştir. Gotik üsluplu büyük dinsel yapıların aşırı ulusçu özellikler gösterdiği İngiltere: düz mihraplı ve çapraz sahınlı planlar, kubbe üstündeki yüksek bir kule, en etkileyici örneği Salisbury Katedrali (1220-1258) olan *Early English*'in belirgin özellikleridir. Yaklaşık 1335'ten itibaren *decorated style*, saçakların yoğunlaştırılması ve yapı unsurlarının dekoratif işlenişi, özellikle çok fazla sorun çıkaran saçakların doldurulması ve yuvarlak silmeler üstünde durur (Exeter, York, Lichfield katedralleri).

İngiliz Ortaçağ mimarlığının görsel bir sanatın biçimsel yorumuna eğilimi objenin yapıya, dekoratörün teknisyene karşı zaferini gösterir, gotik mimarlığın gelişmesinin son noktasının habercisidir ve kıtadaki emsallerinin elli yıl önünde gitmiştir. XIV. yüzyılın sonundan başlayarak çoğu zaman yerlerini sivil mimarlık projelerinin aldığı bir yığın bölgesel ya da ulusal varyant ortaya

çıkar: Fransa'da "geç dönem gotik üslubu", Cermen ülkelerinde "Spätgotik", İspanya'da "mudejar", Portekiz'de "manuelin".

C) *Gotik mimarlığın sosyal ve kentsel amaçları.* – Entelektüel ve teknolojik verilerin önemi öteki amaçları gizlememelidir: yapı mesleklerinin gelişmesi, ustaların sürekli yer değiştirmeleri, mimarlığın dindışı ve sanatsal kültürle yeni ilişkileri.

En başta, dönemin çok büyük ölçüde desteklediği ve hızlandırdığı mimarlık mesleklerinin dönüşümü vardır. Gotik çağ localar halinde örgütlenmiş inşaat teknik mesleklerinin aşırı bir çeşitlenmeye tanık olduğu bir çağdır; Paris kraliyet resmi yönetimi *Meslekler Kitabı*'nda bunların statüsünü resmen tanımıştır. Gotik mimarlık yeni ve ender bulunan yetenekler ister: sözgelimi, daha önce yapı iskeleti ve ağaç işçiliğiyle sınırlı olan, taş, temel, duvar, çatıyla alanını genişleten inşaat unsurlarının kesin boyutsal ve geometrik denetimi; projeleri çizen uzmanlar taş kesme ve yontma bilgilerini de geliştirmişlerdir ve bu bilgiler matematikçilerin daha sonraki betimleyici yaklaşımlarını öncelemiştir: bu bilgi alanı sanat ve teknik arasında kurduğu birliğin meşrulaştırdığı ve XVIII. yüzyıla kadar çok tutulan bir "Fransız mimarlığı "geleneğinden beslenir (Pérouse de Montclos). Bu bağlamda, sosyal sonuç, iyi ücretler alan bir teknisyenler elitinin ortaya çıkışıdır: en başta genellikle adı duyulmaya başlayan ve Antikite mimarlarından sonra görülmemiş bir sosyal itibara kavuşan bir laik, eski bir duvarcı ustası olan şantiye şefi; patrona kontratla bağlıdır ve emrinde ustalar, inşaat uzmanları (duvar işçiliği, yapı iskeleti) vardır. Çok güncel bir olgu olanönemli şantiyelerde sorumluluk alması onu ön plana çıkarır: sözgelimi, Pierre de Montreuil ve Paris Notre-Dame Kilisesi'nin güney cephesindeki çalışmaları. Şantiye şefi yetenekleri ve ünüyle uluslararası bir uzman olur: Guillaume de Sens

Canterbury koroyeri inşaatını yönetmiştir (1175-1185), Eudes de Montreuil Lefkoşa'dan davet alır ve XIII. yüzyıl sonunda Etienne de Bonneuil bir ekiple birlikte Uppsala'ya gider. Ama modern mimarlarla bir karşılaştırma yapıldığında temel bir farklılık çıkar ortaya: Ortaçağ mimarı başka mimarlar yetiştirdiği şantiyede yetişmiş bir inşaatçıdır.

Roma döneminden beri hassas bir konu olan yapı denetimi alanındaki değişiklikler de ilginçtir: Viollet-le-Duc'ün gösterdiği gibi, sipariş işi manastırlardan piskoposluklara geçmiştir; katedral meclisi, görevli ve sorumlu din adamları aracılığıyla inşaatı ve finansmanını yönetir; gotik dönemde bir katedral ya da bir manastır kilisesi için Roma üslubunda bir manastır inşaatıyla az çok ortak özellikler taşıyan şantiye emek pazarının biçim ve sınırlarına dönüşmüştür artık. Bağışlarla güçlenmiş olsa bile, bir katedral meclisinin kaynakları çoğu zaman büyük bir manastırın kaynaklarına göre zayıf olduğundan, büyük tartışmalara yol açan finansman sorunu gotik inşaatların zayıf noktasıdır. Dolayısıyla, kısıtlı maddi olanaklarla ağır çalışan, kimi zaman çalışmalarına ara veren bir şantiye, işleri bir türlü bitiremez ve inşaat süresi birçok kuşağa yayılabilir. Dolayısıyla, birçok katedral bitirilememiştir ve bunların en ünlüleri Beauvais ve Köln katedralleridir (XIX. yüzyılda tamamlanmıştır). Bu açıdan bakıldığında gotik katedral mimarlığı kısmen din dünyasından çıkar ve teknik ve sanatsal özellikleri de din alanının dışına taşan plastik ve figüratif dekorunun belirginleştirdiği bir hareket olan sivil toplumla ilişkilidir; minyatür sanatının merkezi de manastırlardan dindışı atölyelerin çoğalmaya başladığı kentlere kaydığından figüratif sanatların çoğu katedrallerin ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla laik dünyanın işi olur.

Bir başka özellik büyük gotik yapıyla dindışı hümanizma değerlerinin ilişkisidir. Beauvais'de koro yeri inşaatçılarının kural-

dışı girişimlerini esinleyen rekabet anlayışı olsun (tonozun çökmesiyle cezalandırılmışlardır bunlar), Reims ya da Strasbourg'da saçakların işlenmesinde gösterilen ustalık olsun, gotik mimarlığın gelişmesinde bir karışıklık ve başka yerlerden, süs ve obje sanatlarından kaynaklanan anıtsal ölçü yitimi görülür. Böylece, süslü gotik dindışı ve burjuva bir kültürün değerleriyle ilişkili bir alan olmuştur.

Daha genel olarak, sanatçıların, heykelcilerin ve ressamların gotik alanına müdahalesi gerçeğin güzelliğinin aktarılışını gösterir; Roma üslubunda alınlık tablasının sıkıntı verici simge ve figürlerinin arkasından mükemmel bir heykelin doğalcı büyüsü gelir, buna karşılık, bitki biçimli dekoratif yorumlarda ya da bağışçılarına saygı olarak vitraylara serpiştirilen gündelik yaşam görüntülerinde çok yeni bir gerçekçilik ön plana çıkar. Bu açıdan bakıldığında, katedral ve dekoru feodalizmin panzehiri olan yeni bir hümanist ve kentsel kültüre katılırlar.

5. **Askeri ve sivil mimarlık.** – Ortaçağ toplumunun dönüşümleri ölçüsünde mimarlık etkinliği de yavaş yavaş laik projelere doğru kayar: önce feodal şato ve askeri donanımlar, daha sonra kentlerde konutlar ve kamu binaları.

A) *Şato mimarlığı.* – Feodal sistem elitlerinin bölgesel egemenlik enstrümanı olan Ortaçağ '*castrum*'u ilkel tahkimli kaleler, toprak, taş ve ağaç surlarla korunan '*mottes*'ten sonra ortaya çıkar; bunların planları bir ya da birçok surla ahşap merkezi kale burcunun savunulmasını örgütleyen güçlü bir yapıya doğru gelişmiştir. XI. yüzyılda, başlangıçta çok güçlü senyörlerin tekelinde olan taş kale burçlarının hayata geçmesi Batı kültürü için temel bir farklılaşma süreci getirir.

Taş şato inşaatı savaş sanatına, özellikle de savunmaya bağlı işlevsel araştırmaların yolunu açar; böylelikle, büyük boyutlar

ve öteki eserlerinkini aşan bir direnç mümkün olabilir. Bunun sonucu, şatoyla manzara, çok somut, görsel ve düşsel Avrupa kültürüne çok güçlü ve tarihsel açıdan canlılığı yapıların sürekliliğine yaklaşan referanslar getiren özel kütle, biçim ve figür yaratımları arasında yepyeni bir ilişkinin kurulmasıdır. Siyasal ve sosyal güçlerin tarihsel ilişkisinin aracı olan *tahkimli şato* önce Ortaçağ, daha sonra modern çağ sivil mimarlığını derinlemesine ve uzun süreli olarak besleyen canlı ve renkli bir yaratım alanının yolunu açmıştır.

Langeais'de Anjou kontunun şatosu (994'ten başlayarak) dikdörtgen, çok kalın duvarlı, birkaç katlı, sadece merdivenle ulaşılabilen büyük taş kale burçlarının ilk basit biçimidir. Yavaş yavaş mükemmelleştirilen (duvar kalınlığında merdivenler) bu biçim XI. ve XII. yüzyıllarda Fransa ve İngiltere'de (Loches, Colchester, Londra, Douvres) moda olmuştur. Suriye askeri yapılarına benzeyen (şövalyelerin tahkimli kaleleri 1170-1250) şato karmaşık ve çok etkileyici bir yapı durumuna gelir. Burcun her katında tonozların bulunması, yuvarlak planlar (burç ve kuleler için) ve ek askeri yapılar (savunma kuleleriyle dik duvarlar, devriye yolları, mazgallar) XII. yüzyılın sonunda ve XIII. yüzyılda bu gibi çok büyük eserlerin yaratılması sonucunu doğurmuştur; Kuzeybatı Fransa'da çok önemli işlevleri olan bu yapılar (Château-Gaillard, Coucy, Angers) XIII. yüzyılda İtalya'da Anjou krallığı yapılarına (Napoli şatosu), Savoy kontluklarındaki yapılara (İsviçre'de Chillon şatosu) esin kaynağı olmuştur. Kuzey Avrupa'da Ren Vadisi '*burg*'ları ve Töton tarikatı şövalyelerinin ova şatoları şato mimarlığının yaygınlaşması alanında örneklerdir.

Kalenin bütünüyle askeri biçiminin çok sade ve soğuk olması (Château-Gaillard) XIII. yüzyılda sürekli bir gelişmeye doğru götürür: kale burcunun kaldırılması (Angers) ve özel-

likle Paris'te uzun süre geçerli olan Roma geleneğindeki tahkimli şatoyu (Louvre, Bastille, Vincennes şatoları) gotik tahkimli saraya çeviren konut işlevlerinin dikkate alınmasıyla bu saray üslubu XIV. yüzyılda doruğuna ulaşmıştır (Coucy şatosundaki, Avignon Palais des Papes'daki değişimler). Gotik düşüncenin soylu sınıf mimarlığı üstündeki etkisi XIV. yüzyıl sonunda kralların ve prenslerin lüks konut inşaatlarına açılır (Berry dükünün şatoları, Mehun-sur-Yèvre, Chantilly); böylelikle, 1240'tan başlayarak, Sicilya'da, II. Friedrich'in Fransız askeri mimarlığıyla Doğu saraylarının inceliklerinin bir sentezi olan şatosu Castel del Monte ortaya çıkar.

B) *Kent mimarlığı*. – Kentlerin ekonomik, sosyal ve entelektüel atılımı mimari etkinliği sivil projelere doğru kaydırır: gerçek anlamda etkisi XIV. yüzyılda görülen ve hem dinsel yapı şantiyelerinin yavaşlamasını hem de özel ve yeni bir olgu olan kamusal sivil mimarlığın yoğunluğunu dikkate alan temel birolgudur bu. Ortaçağ kenti sitenin sürekli biçimde büyümesiyle bağlantılı ve orantılı surlarla çevrilidir; bu surların en gelişmiş biçimleri gotik dönem biçimleridir ve bunlar gerçek anlamda bir kentsel çevre tahkimatına (Carcassonne, Aigues-Mortes) denk düşebilirler ya da daha mütevazı bir savunma işleviyle kent kimliğinin güçlü bir sembolik ifadesini bir araya getirebilirler (Avignon). Burada temel yenilik komün, lonca ve düşkünler yurtlarıyla ilgili işlevlere uyarlanmış yapı tanımıdır; bu yenilikleröncelikli olarak Orta İtalya kentlerinde, meydanların süslenmesi ve yeni elitler için kent konakları yapımı alanında görülür.

İngiltere ve Flandre'da komün mimarlığı özgün bir mekanizma ve özel bir tipoloji geliştirmiştir: komünle ilgili işlevleri, özgürlük göstergesi belediye, gözetleme işlevleriyle lonca ve

ticaretle ilgili işlevleri aynı yapı içinde bir araya getiren *Guildall*. XIII. yüzyılda Gand, Bruges ve özellikle Ypres'de toplumun refahının ifadesi olan bu komün binası anıtsal boyutlardadır; daha sonra, XVI. yüzyıldan başlayarak, yerlerini daha görkemli binaların aldığı ilk belediye binaları bu boyutlarda inşa edilmemiştir. İtalya'da kamusal gotik sarayların mimarisi XIII. yüzyıl sonundan başlayarak anıtsal yapılar bağlamında prens saraylarıyla boy ölçüşür: bu alanda en önemli örnekler Todi, Perugia, Floransa'da (Eski Saray ve Bargello) ve Siena'daki komün saraylarıdır; Siena'da tuğladan yapılan halk sarayına XIV. yüzyılda kule eklenmiş, bu saray büyük meydana bağlanmış ve 1343'te anıtsal bir çeşmeyle (XV. yüzyılda yeniden inşa edilen) tamamlanmıştır.

Flandre ve Bourgogne'da düşkünler evi ve hayır kurumları mimarisine büyük bağışçılar büyük paralar akıtmışlardır ve bunların şatafatı bu bağışçıların maddi güçlerinin işaretidir: 1293'te Marguerite de Bourgogne tarafından yaptırılan Tonnerre Hastanesi, 1443'te şansölye Rolin'in yaptırdığı Beaune Hastanesi.

XIII. yüzyıldan başlayarak kentlerde prensler için ve önemli siyasiler için inşa edilen saraylar büyük siparişlerin sivil projelere doğru kayması sonucunu doğurmuştur. Mimarlık ve sanat tarihi için belirleyici olan hareketin öncüsü de Orta İtalya olmuştur; yerel çatışmalar çok sayıda tahkimli saray inşaatına yol açmıştır: güç dengelerinin pratik ve sembolik ifadesi (bu bağlamda en çarpıcı örnek San Gimignano sitesidir); siparişi –sahip olduğu kültür ve yakın çevresiyle birlikte– siparişçiyle daha belirgin ve daha kişisel bir ilişki içine sokan bu hareket gotik çağın sonundan başlayarak inşaat dünyasında yepyeni bir amaç belirlemiştir: iş adamı ve Fransa kralının maliye bakanı Jacques Cœur'ün görkemli sarayı gibi örnek bir konutun güzellik ve konforunun getirdiği kişisel ödül; 1450 yılında Bourges'da inşa

edilen ve gotik yapıları Bourgogne'dan gelen sanatçıların gerçekçiliğiyle birleştiren bu saray Ortaçağ konut mimarlığının doruğudur; ama bu proje içinde yeni bir bilimsel mimarlık olan, İtalyan rönesansı mimarlığı kabul ettirecektir kendini.

II. – Avrupa dışında Ortaçağ mimarlığı

1. İslam

A) *Eski İslam (VII.-X. yüzyıllar)*. – Kutsal topraklar mimarlığına model oluşturabilecek olan yapılar Muhammed dönemi Arabistan yapılarıdeğildir ve peygamberin mesajı da bu mimarlığın dışındadır ("en anlamsız ve inançlı birinin servetini tüketen şey inşaattır"). Bununla birlikte, peygamber, bu amaca göre düzenlenmiş belli bir yerde, Medine'deki evinin bahçesinde, merdivenle çıkılan bir kürsü olan minberden ibadeti yönlendirir; bu anlamda mekânı belirler.

a) İlk camileri (Kûfe'de, 638-639) bir kenarı yüz metrelik bir çit içinde ve kapalı bir bölümü de olan bir yerdi; mihrab Mekke yönünde, imamlık eden kimseye ayrılmış olan duvardaki girintidir. İlk Emevi halifelerinin ikili, kutsal ve siyasal gücü, onları, müminleri hem dua için hem de siyasal otoriteye boyun eğmek üzere bir araya gelen bir alanın anıtsal yorumuna götürmüştür: caminin mimari kaynağı Helenistik mimarlıktan (bahçe sanatı), Suriye'den Magrib'e kadar Roma ve Bizans'tan, İran'a da Mezopotamya mimarlığından gelen çeşitli bölgesel gelenekler içinde yararlanılabilen teknik (inşaatla ilgili) ve sanatsal (dekoratif) potansiyelleri entegre eden, revaklı bir avluyla tamamlanan bir bazilika şemasıdır (J. Sauvaget).

Emevi halifeleri Suriye'sinde cami Bizans mimarlığı geleneği içinde bir anıt gibi düşünülmüştür. Büyük Şam Camisi'nde (706'dan başlayarak) dua salonu tavanı sütunlara oturan üç sahından oluşur, sahınların kenarlarında mihraplar vardır, avlusu revaklı, minaresi kare biçimlidir; dua salonu Korinthos üslubu sütunlu bir revakla avluya açılır. Dekor teknikleri Bizans zanaatkârlarının teknikleridir (duvar mozaikleri). Kurtuba'da (785'ten başlayarak), Emeviler, daha sonra kurdukları üç şantiyeyle Suriye modelini daha geniş planlar üstünde geliştirmişlerdir ama tavanı taşıyan ve üst üste gelen kemerli yapılargeç dönem Roma tekniklerinden etkilenmiştir.

Tunus'ta Aglabiler hanedanı döneminde Keyrevan Camisi (836'dan sonra) yapılmıştır ve bu caminin planı bölgenin zenginlik ve refahını yansıtır: on altı sahın, iki kubbe. Doğuda, Abbasiler döneminde (750'den başlayarak) camiler Mezapotamya'nın tuğla inşaat geleneğiyle beşikli tonozu benimsemişlerdir, Samarra Camisi'nde minare sarmal bir kuledir ve Kahire'deki Tolunoğlu Camisi (876-879), daha sonra üç kubbeli El-Ezher Camisi de (970) aynı özelliği taşır. Karmaşık ışık bacaları düzeni (Kurtuba, 962'den sonra) son derece çarpıcıdır.

Cami projesi ve modeli dışında kalan tek dinsel yapı Kudüs'te inşa edilen (691) Kubbetüssahra'dır; inşaatında değerli taşların (mermer ve mozaik) kullanıldığı bu hac merkezinin planı sekizgendir, ortasında silindir biçimli bir kubbe kasnağı tarafından taşınan ahşap bir kubbe vardır. Sıra kemerlerin bulunduğu duvarların planı ve yapısı ilk Hıristiyanlık dönemi mimarlığından izler taşır.

b) İslam kentlerinin eski sivil mimarlığıyla ilgili yeterli belge yoktur elde, dolayısıyla, kent saraylarıyla ilgili olarak fazla bir şey bilinmez. VIII. yüzyılda, tarım işletmelerinde kurulan Suriye Emevi halifelerinin şatoları konusunda daha çok şey bilinir.

Palmyra yakınlarında en ayrıntılı biçimde incelenen, payandalarla güçlendirilmiş, anıtsal bir ana kapısı bulunan tuğla ve taş surların içindeki yerleşim birimlerinde saray yaşamının ritüellerine uyarlanmış avlulardan ve binalardan oluşan düzenli bir plan görülür. Özel hamamlar ve bol miktarda yontma süsleme kalıntıları şatafatlı bir yaşamın izlerini yansıtır. Ürdün'de tamamlanmamış Emevi sarayı Mşatta'da Mezopotamya kökenli ama arkeologlara göre özgün, gösterişli iç mekânlar bulunur. Bağdat'ta daha sonraki döneme (VIII. yüzyıl) ait, Halife Mansur ve maiyetinin konutu biçiminde düzenlenmiş büyük kent sarayı hakkında bilgi yoktur, aynı şekilde, Kurtuba Emevi sarayı hakkında da bilgi yoktur, IX. yüzyılda Samarra'da inşa edilen saraya ait önemli kalıntılar ve Dicle'ye bakan asma bahçe izleri bulunmuştur.

B) *Klasik İslam (XI.-XV. yüzyıllar)*. – XI. yüzyıl Türk istilalarından XII. yüzyıl sonunda Salahaddin'in birleştirdiği yeni devlete ve Memluk sultanlarının (XII. yüzyıl) yeni Mısır-Suriye devletine kadarki döneme İran'da gelişen, daha sonra dekoratif gereçleri (çokrenkli süslemeler, yalancı mermerler) ustaca yorumlayan, çok üretken bir el emeğiyle bölgenin bütününe yayılan yeni mimarlık düzenleri denk düşer.

a) Isfahan'daki büyük Selçuklu Camisi (XII. yüzyıl), tavanları sütunlara oturan salonlarıyla, kenarları düzenli bir avluya açılan, dört girişli, tek ya da çok kubbeli, dört yuvarlak minareli klasik İran camisinin doğuşuna yol açmıştır.

b) Medreselerde çoğu zaman kubbeli bir mozole bulunur; en ünlü medrese Kahire'deki Sultan Hasan Medresesi'dir (XIV. yüzyıl): salonların açıldığı kare biçimli bir avlu çevresinde lojmanlardan ve eğitim yerlerinden oluşan bir kompleks.

c) Tonozlar ve kubbeler *mukarnaslarla* süslüdür.

C) *İspanyol-Magrip* mimarlığının en önemli örneği XIII. yüzyıl ortasında İbn-ül Ahmer tarafından yaptırılan Gırnata'daki Elhamra Sarayı'dır. Tören salonlarınının bir eksen üstünde zincirlendiği hacimli planları, revakları, bahçeleri ve havuzları, gösterişli mekânları ve dekorlarıyla Hıristiyan Avrupa'da eşdeğeri olmayan bir saraydır Elhamra.

D) *Timur İranı'nda*, Moğol istilasından sonra, XIV. yüzyıl sonunda, başkent Isfahan'ın şantiyeleri önemli inşaatçılar için bütün büyük yetenekleri seferber eder; Meşhed'de Gohar Şad Camisi (XV. yüzyıl) dört salonlu, çokrenkli ve mozaikli tuğla bir yapıdır ve İslam mimarlığının doruklarından birini oluşturur.

2. **Hindistan.** – Hindistan'ın pek iyi bilinmeyen ilk ahşap mabetlerinin biçimleri, daha sonra tuğla ve taş mabetleri kazılarla ilgili düşünceleri esinlemiştir (V. ve VI. yüzyıllar, Elephanta). Kare biçimli bir plan üstünde bir revak ve bir ibadet salonundan tanrı heykelinin bulunduğu yere girilir; burası tonozlu bir cumbayla örtülüdür ve beş ya da altı yalancı katıyla yüksek bir yapı görünümündedir bu mabet ve kabartmalı figürler açısından zengindir (Lingajara, Bhuvanesvar, 1100'e doğru), öyle ki, mabet "mekânda bir heykel" olmuştur adeta (B.-P. Groslier).
XI. yüzyıldan itibaren Arap fetihleriyle yeni projeler gelir: camiler, saraylar, hükümdarların anıt mezarları (merkezi plan ve kubbe). İlk büyük cami Delhi'de eski bir Buda manastırından dönüştürülen Kutab-Minar'dır (1199). Tipik bir İran modelidir bu cami: tuğla kubbelerle kaplı, sütunları tavana dayanan salonlarla çevrili bir avlu, doğuda anıtsal bir büyük kapı ve batıda büyük kubbelerle örtülü ve minarelerle çevrili üçlü sahın. Ama yorum Hint dekoratif geleneklerine dayanır. Moğol hükümdarlarının iktidara gelmesinden sonra, XV. yüzyılda, Ek-

ber'in yeni başkent Fatehpur Sikri için kurduğu şantiyeler vesilesiyle iki kaynak birleşir; bu şantiyeler Şah Cihan'ın (1652-1658) Delhi (Kırmızı Kale) ve Agra'da (bahçeleri ve havuzlarıyla, beyaz mermer mozolesiyle ünlü Tacmahal) verdiği siparişlere model oluşturmuşlardır.

3. Kolomböncesi Amerika. – Orta Amerika'da ve Güney Amerika'da, gelişmiş bir tarım ekonomisi temelinde, Maya, Aztek ve İnka uygarlıkları eski Amerika dinlerinin ritüellerine çok sıkı biçimde bağlı bir mimarlıktan önemli kalıntılar bırakınışlardır.

A) *Mayalar* Yucatán Yarımadası'nda ve eski Meksika'nın güneyinde, İS IV. yüzyıldanbaşlayarak, teknik düzlemde neolitik evrede kalmışlardır (sert taştan aletler). Bununla birlikte, kentlerin merkezlerini oluşturan anıtsal taşlardan ibaret inşaatlarda da ustalıklarını göstermişlerdir. Saraylarla ve resmi binalarla çevrili bir bölgedeki bir podyumda taş basamaklı toprak bir piramit bulunur; piramidin bir yüzündeki dik bir merdivenden küçük bir mabedin bulunduğu zirveye çıkılır (Tikal Piramidi). Tapınaklarda ve saraylarda tonozlu bir cumba vardır, sıradan konutların kireç, bitki ve kil karışımı çatıları vardır ve bu çatıyı ağaç kirişler taşır.

Ocaktan çıkarıldığında henüz yumuşak olan kalker duvarlardaki pencere ve kapı çerçevelerinde örneklenen zengin bir oyınacılığa malzeme sağlar ve bu süslerin güzelliği Maya yazısı hiyeroglif yazıtlarıyla ortaya çıkar. Çıngıraklı yılan tasvirleri, içlerinde tüm Amerikasanatında yaygınlaşacak bir friz olan *dik açıyla geri dönen düz çizgiler*in de bulunduğu çeşitli stilizasyonların kaynağını oluşturur. Kutsal görünümlü, gösterişli kıyafetler içindeki önemli şahsiyetlerin insani yüzü anıtsal biçimli mimarlığı heykel ya da resimlerle besler.

B) *Aztekler*. – Orta Meksika'nın işgalcileri arasında bulunan Aztekler, XIII. yüzyılda, bugünkü Mexico yerleşim bölgesinde bulunan başkentleri Tenochtitlan'ı kurarlar ve İspanyol fatihler tarafından keşfedilen önemli bir mimarlık geliştirirler bu kentte. Bu mimarlık Maya yapıları tipolojisi ve sadece güneşte kurutularak elde edilen tuğla tekniklerinin bir sentezidir.

Aztek piramitlerinin temel malzemesi pişmemiş tuğladır ve yontma taş ya da harçlı süslemeler bulunur bu piramitlerde; bunlar Maya piramidiyle aynı basamak düzenine sahiptirler: tek bir merdiven ve tepede bir tapınak. Teknik olanaklar (cumbada tonoz yoktur) ve anıtsal dekor olanakları daha sınırlıdır, yüksek alanlara kurulan tapınaklar görkemlidir. Teotihuacan'da çok sayıda tapınak ve Güneş Piramidi eksenindeki kombinezon hiyerarşik düzenlemeleri yüceltir.

C) Peru'daki kıyı ovalarında güneşte kurutularak yapılmış tuğladan yapılarda oturan *İnkalar* başkent Cuzco ve Titicaca Gölü bölgesinde bulunan And sitlerindeki yapılarda şaşırtıcı bir yontma taş ustalığı göstermişlerdir. İspanyol fethinden önceki iki yüzyılda despotik İnka toplumu saraylar ve tapınaklar inşa etmek amacıyla çok büyük kitleleri harekete geçirmiştir.

Dinsel bir merkez olan Tiahuanaco'da devasa monolitlerin (Güneş Kapısı) kullanıldığı yapı kalıntıları vardır; Cuzco'daki Sacsahuaman Kalesi duvarı ve saray duvarlarının temelleri boşlukları yatay biçimli düzensiz büyük bloklardan oluşmuştur; bloklardaki çıkıntılar çok belirgin açıklıklarla zıtlık oluşturur; monolit bir kiriş yukarıya doğru daralan kapı ya da pencere boşluklarını örter. Oyma dekorların ender olması ve bu "barbar" mimarlığın ağırbaşlı karakteri bugün de dağlık bölgelerdeki yerleşimin zorlayıcılığının belirginleştirdiği çok güçlü izlerin kaynaklarını oluşturur(Macchu-Pichu İnka konutunun kalıntıları).

IV. Bölüm

MODERN ÇAĞ MİMARLIKLARI

Savaşlardan ve salgınlardan sonra, yaklaşık 1450 yılından itibaren Avrupa'daki genel refah bu dönemi başlatan yoğun yapılaşma sürecini destekler. Başını konut programının çektiği yapılaşma çok büyük ölçüde siyasal elitler, krallar, prensler, din adamları ve maiyetlerine bağlıdır; bunların siparişleri "saray sanatı" modellerinin taklit edilmesini gerekli kılar: hiyerarşize olmuş bir toplumun "güçlü konformizmi"nin kültürel etkilerini gösterme biçimi (Pérouse de Montclos). Bu konjonktür profesyonellerin modern, bağımsız bir mimarlık sistemi üretmeleriyle ilgili yeni bir kapasitenin yansımalarını destekler ve bu mimarlık ileri gelenlerin saygınlığının enstrümanları olan mimarlara görülmemiş bir ekonomik, sosyal ve kültürel ilerleme sağlar. "İktidardaki sınıfın ideolojik görevlileri" oldukları söylenebilir mi (Tafuri)? Fransa ve Kuzey Avrupa'yı etkileyen siyasal ve demografik krizden daha iyi korunabilen ve iktisadidinamizmlecanlanan (Floransa'da Mediciler) Orta İtalya kentleri XV. yüzyıl başından itibaren inisiyatifi ele geçirir.

I. – Rönesans İtalya'sı (1400-1560)

XV. yüzyılın başı, İtalya'da, mimarlık alanında bir belirsizlik dönemini bitirir. Ressamlar, heykeltıraşlar ve dekoratörler şenlikleri ve siparişleri yoğunlaştıran bir saray yaşamından destek alarak ön plana çıkarlarken XV. yüzyılın büyük şantiyelerinin sorumluları İtalya'daki dinamizmi ressamların ve kuyumcuların çalışmaları, teknisyenler arasındaki rekabetle bastırılan gotik formülleri yenileme konusunda güçlüklerle karşılaşır: Floransa Katedrali şantiyesindeki çalışmaların uzun süre durmasıyla görülendurum (1302'den sonra).

1. Yapı, sanat ve bilgelik. – XV. yüzyıl başında Filippo Brunelleschi'nin (1377-1446) Floransa Katedrali inşaatında etkin olmasıyla modernitenin yolu açılmıştır. Brunelleschi burada yapı alanındaki bilgileri, bu alandaki kimi bilgelik referanslarını geçmişin "doğru mimarlık" gelenekleri ve çağdaş sanat kültürüyle birleştirir ve bunlardan yeni bir çalışma biçimi ortaya çıkar: şantiye şefi kamuoyunun denetiminde ve hümanist eleştirilerin desteğiyle yeni bir sorumluluk biçimini benimsemiştir artık.

Önce kuyumculuk ve heykelcilik yapan Brunelleschi 1418'den başlayarak etkinliklerini Floransa'da yoğunlaştırır; katedralin kubbesinin bitirilmesi için açılan yarışmaya katılır ve kazanır; sanatçı, bu bağlamda, son derece etkili bir teknik çözüm getirmiştir: taş ve tuğladan oluşan çifte bir örtü sistemi, iç yuvarlak silmelere dayalı köşe demirleri; bu tekniğin önemli üstünlüğü devasa ve kaçınılmaz sanılan yapı iskeletlerine gerek kalmamasıdır. Tam anlamıyla gelişmiş ve uygulanabilir bir teknik çözüm getiren (1/12 modeli biçiminde ve belli şemalara dayanan) Brunelleschi bir inşaatın eski usul lonca temsilcileri aracılığıyla kolektif yönetimine karşı çıkmıştır; patlayan büyük bir

krizden sonra (1430'da duvarcı ustalarının grevi) iş bölümü uygulamalarını altüst etmiş ve loncaların iktidarına son vermiştir bir anlamda. Gereçlerin kaldırılması konusunda geliştirdiği olağanüstü bir yöntemle mühendislik yeteneklerini de göstermiştir.

1421-1436 arasında 42 m çapında bir kubbe yapması XIV. yüzyılda projeleri yoğunlaştırır ve kent görümüne toplumu yücelten yepyeni bir anıtsal biçim getirir. Brunelleschi'nin öteki çalışmaları da sanatsal yeteneklerini kanıtlar: Ospedale degli Innocenti'nin antik sanat özelliklerine sahip sütunların taşıdığı dokuz büyük kemeriyle cephe revakı (1419) çok kesin ölçülere göre düzenlenmiş örnek bir mekân uygulamasıdır. San Lorenzo Kilisesi (1420-1429) duyarlığın ağır bastığı arkeolojik bir bilgelik gösterisidir: mimar, burada, IV. yüzyılın ilk Hıristiyanlık bazilikaları tipolojisini (üç sahınlı plan, geniş çapraz sahın, merkezi sahında destekli çatı ve düz tavan, çapraz kubbe) uygulayarak sahın düzenlemelerini, mekâna soyluluk ve dinginlik havası veren Korinthos üslubu sütunlara dayanan kemerleri ön plana çıkarmıştır. Maket projeler üstünde çalışan, dönemin görsel sanatlarından perspektif teknikleri ve orantı grafikleri alan Brunelleschi mimarlık yöntemlerinde nitelikli bir sıçrama gerçekleştirir: bu bağlamda, sözgelimi, mekânın güzelliğinin, yapıların ve ayrıntılarının çiziminin denetiminin "yapıyı bir sanat eseri gibi" (A. Chastel) gösterdiği olağanüstü çarpıcı Pazzi Şapeli (1429-1446) örnek gösterilebilir.

Sanatların ve hümanist kültürün egemen olduğu bu Floransa ortamından sonra öğretisel yorumlar ve üretim gelir peş peşe. Bu bağlamda, önceliği yeni fikirlerin daha uyumlu bir görünüm kazandırılan ve modernleştirilen, her kata farklı taşların döşendiği (çıkıntılı duvar süslemeleri, bölmeler), kemerlerin altında düzenli ikişerli kemer gözleri bulunan Floransa

sarayı tipolojisine uyarlanması alır; yan tarafında, üç kemerli, sütunlu bir revak bulunan iç avlu, içinde, giriş kapısından başlayarak binanın arkasındaki bahçeye doğru uzanan bir çizginin görüldüğü hoş bir *cortile* oluşturur (Medici Sarayı, Michelozzo, 1444-1459).

Gotik dönemde yaygınlaşan bir uygulama olan düzenli açıklıklara, XV. yüzyıl Floransa saraylarıyla, bir yapıda oyuk ve girinti aralıklarının sanatsal çarpıcılığının ön plana çıkması eklenir; bu uygulama teknik biçim statüsünü aşar (ağırlıkların azaltılması ve katlardaki oyukların ve girintilerin düşey sıralanmalarının seyrekleştirilmesi); bu uygulamada simetri, eksen ve düşeylik ilkelerine göre düzenlenmiş bir "duvar sistemi" unsuru olur. Alberti bu sistem içinde çakışan üsluplar düzenlemesini getirmiştir (Rossellino tarafından inşa edilen Rucellai Sarayı'nın cephesi, 1446-1451); antik dönem anıtsal mimarlığının rasyonel bir aktarını gibi düşünülebilecek dört köşe direkler ve saçaklar duvar biçimlerine bilimsel bir uyum eklerler: projeyi çizen kişinin duyarlılığını ve mesleki bilgisini gösteren bir meydan okuma.

Bu biçimler ve ilkeler, sosyal yaşam tasarımları gereksinimini karşılar, sivil mimarlığın anıtsal yorumunun sürekli bir sahne dekoru oluşturduğu toplumsal yaşamın törenlerini ve ritüellerini, geçit törenlerini ve toplantılarını değerlendirebilen gösteriş ve debdebeye bir biçim kazandırırlar. Aynı bağlamda, bir tören kafilesinin dağılmadan çıkabileceği (sarmal merdivenden farklı olarak) tek merdiven olan dik tören merdiveni (Medici sarayı) kent saraylarında yaygınlaşmaya başlar ve mimarlık etkinliklerine üç yüz yılı aşkın bir süre için egemen olur.

Mimarlıkta, sanatların ve eleştirel düşüncenin yoğun biçimde etkin olduğu bir ortamda bu yöntem ve amaç değişikliklerinin sonucu mimarlık teorisinin ve mimarın statüsünün tartışmaya

açılmasıdır ve hümanist çevrelerde bunun sözcülüğünü de Alberti yapmıştır. Leon Battista Alberti (1404-1472) bir entelektüel, yazar ve ressamdır ve İtalya'da Venedik'ten Floransa'ya (doğduğu kent), arkeoloji merkezi ve antik mimarlığın büyüklüğüne duyduğu hayranlığın kaynağı Roma'ya (papalık sarayında görev almıştır) kadar tüm sanat çevrelerine girip çıkmıştır.

Alberti her şeyden önce resim ve perspektif üzerine yazan bir kuramcıdır (1450'de yayımlanan *De Pictura*). Alberti, daha sonra, yoğunlaştığı mimarlık dünyasında kendisinin çizdiği projenin uygulanmasını ve başkalarının sağladığı şantiye düzenini birbirinden ayırır. Brunelleschi'den farklı olarak, onun yeteneği bir teknisyenin yeteneği değildir ve proje sanatıyla inşaatı ayırır birbirinden (bir grafik tasarım Rucellai Sarayı cephesinin saçaklarının inşaatın teknik biçimlerine kesinlikle denk düşmediğini gösterir ve planı da cephenin karmaşık yapıların önündeki bir perde olduğunu gösterir). "Alberti, mimarlığı resim ve heykel sanatları düzeyine çıkarmış, zihinsel tasarım ve çalışmayı uygulamadan kesinlikle ayırmıştır" (A. Chastel). En önemli etkinliklerinden biri antik anıtsal mekânların (hamamlar) kilise mimarlığına entegrasyonudur: Mantova Sant'Andrea Kilisesi'nde (1472-1494) cephede bir zafer takı ve alınlık kombinezonu, tek sahın ve içbükey kemer ayaklarıyla ayrılmış, süslemeli beşik tonoz.

De re aedificatoria (1485'te yayınlanan) adlı yapıtında Virtuvius çizgisinde sürüp giden gelenekleri modernleştirir, modern, rasyonel bir sanatsal yargı yöntemiyle güzelliği gösterme kapasitesi üstünde durur; ona göre, sağlamlık ve yararlılığı kanıtlayan oranların uyumundan doğan yapıların rasyonel güzelliğinin önceliği buradan kaynaklanır (antik kalıntılar bağlamında yararlanılabilecek referanslar). Özellikle antik geleneğe dayanarak mimarlığa kapsamlı amaçlar yükler: yapılar, aralarındaki

bağlantılar, meydanlar, bütün kent. XV. yüzyılda yayınlanan tek çalışma olan bu yapıt sadece bilgilerin ve normların aktarılması (XVI. yüzyıldaki "mesleki" yapıtların çoğunda görüldüğü gibi) değildir ve bu temel metin özellikle "mimarlığın vazgeçilmez ve ayrıcalıklı bir etkinlik olarak kabul edilmesi"[1] gerekliliği üstünde durur.

Modern mimarın statüsünü belirleyen ilkelerin kaynağı bu öğretidir; mimar, sanatçı, yaratılan bir projenin sahibi olarak tüm düzenleme etkinlikleri içinde yerini alacaktır. Dolayısıyla, yeni kültürel ve sosyal özellikler: *serbest bir sanatçı* olan mimar şantiyeden ve zanaatçılıktan ayrılır (bu düşünce formasyon sorununu cevapsız bırakmıştır ve mimarlık eğitimi sorunu daha sonra akademilerle çözülecektir); mimarın loncalardan kurtulabilmesi için bir mesenin, bir kralın ya da yüksek düzeyde bir din adamının himayesi şarttır. Mimarlığın modern profili burada ortaya çıkar: sanatın taklit edilen ya da yorumlanan tartışılmaz *klasik* kaynaklarına referanslardan beslenen proje sanatı konusunda yetenek; uygulama teknikleriyle daha belirsiz bir ilişki (Brunelleschi'nin Floransa Sarayı kubbesinde sergilediği teknik performansın geçici olduğu gösterilememiştir); sipariş çevreleriyle ilişki içinde hümanist topluma güçlü bir katılım, ikna edilmesi gereken işverenlerle iletişim yeteneği; dolayısıyla, tasarım, maket, perspektif çizimi, yani proje tasarlama işinde kuşatıcılık.

2. Modernitenin büyük İtalyan şantiyeleri. – XV. yüzyıl sonundan Reform'a kadar, İtalya'nın birçok kent merkezinde yeni üretim koşulları ve açılan büyük şantiyeler modern öğretiye büyük bir yoğunluk kazandırmıştır. Yeni bir olgu olan mo-

1) Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980.

dern öğreti önemli yayınlara (1486'dan başlayarak Vitruvius'un birçok kitabı, 1511'de arkeolog ve bilgin Fra Giocondo'nun ilk resimli yayını) dayanır. Birçok kitap halinde yayımlanan (1537'den sonra) Serlio'nun yapıtları, Vignola'nın (1562), daha sonra Palladio'nun (1570) yapıtları özellikle üslupta klasisizmin kesin referansları olan enstrümanlar olacaktır.

Roma'da, yüzyıl başında nüfusu çok az olan bir yerleşim bölgesinde, sitenin kentsel ve anıtsal rönesansını düzenleyen papalar yetenekli leri hizmetlerine alma yolu olan önemli siparişlerle mimarları çeker ve bu durum 1527'de kentin yağmalanmasına ve Reform'un getirdiği belirsizliklere kadar sürer.

Çalışmalar önce doğrudan doğruya Alberti'nin etkisiyle II. Pius için Pienza'da yeni bir kent merkezi oluşturan Rossellino tarafından (1447'den başlayarak) yönlendirilmiştir. V. Sixtus Roması'nda antik anıtsal mekânların restorasyonu başlar ve bu arada Floransa formülleri de saray mimarlığını esinler (Kardinal Riario Sarayı, 1489-1495). II. Iulius'un papalığı döneminde (1503-1513), deyim yerindeyse, klasisizmin (San Piero in Montorio Tapınağı) öncüsü Bramante (1444-1514) ortaya çıkar; Vatikan'daki çalışmaları (papalık sarayını bazilikaya bağlayan Belvedere Sarayı; 1503'ten başlayarak) Roma'da bir yerleşim bölgesinin bütünüyle dönüştürülmesinin ilk örneğidir. II. Iulius Mozolesi'ni de içine alan büyük, yeni San Pietro Bazilikası'nın ilk yorumcusu olan Bramante, Constantinus Bazilikası'nın büyük kısmını yıkar ve yerini merkezi planlı, bir Yunan haçına göre çizilen devasa bir yapıyla doldurur; 1547'den başlayarak, yapı, direkleri güçlendiren, kubbeyi yükselten ve çevre duvarlarını dev boyutlara taşıyan Michelangelo tarafından değiştirilir. Merkezi plana göre oluşturulan kubbeli kilise, yeni uyumlu birliğiyle (Raffaello'nun *Meryem'in Evlenmesi* resmiyle örneklendiği gibi) dinsel mimarlık alanında gotik çağdan kopu-

şu simgeler; Roma ortamında etkili olur (Montepulciano'da San Biagio Kilisesi; Antonio San Gallo, 1519-1526). Sivil mimarlık alanında Floransa saray modeli kardinal Alessandro Farnese'nin sipariş ettiği büyük tuğla yapıyla yeniden yorumlanır (1511'den başlayarak); bu yapının kalkerden yapılan oyma çerçeveleri çeşitli yapılarda kopya edilen bilimsel bir mimarlığın çarpıcı figürlerini oluşturur.

Büyük şantiyelerin prestiji, kitapların kültürel ve mesleki önemiyle, bu dönem, Roma'yı yeni uluslararası mimarlıkta ön plana çıkarır. Mesleklerin ve disiplinlerin sınırlarına aldırmayan bu "eğitimli" sanatçıların önem kazanmasıyla mimarlığın güzel sanatlar sisteminin, tarihsel kaynağı olan sanatsal alanın birliği içindeki yeri kanıtlanır.

Özellikle Raffaello (1483-1520) mimarlık amaçlarına hizmet eden Roma kültürü içinde saygınlığını ve eşsiz otoritesini gösterir: San Pietro şantiyesinde Bramante'nin ardılı olan (1514) ve Roma'da Antikite Müzesi müdürlüğü yapan Raffaello plastik birlikleri ve güzellikleriyle dikkat çeken birçok projeyi irdeler (Floransa'da Pandolfini Sarayı, Roma'da Villa Madame). Michelangelo (1475-1564) San Pietro'daki çalışmalarının yanında Capitole'yi modernleştiren ve ünlü tarihsel yerleşme bölgesini –meydanı iki sarayla birlikte trapez biçimli bir planla çizerek– sahneye çıkaran mimardır. Yoğunluk etkileri yapan dev boyutlu bir mimarlıktır bu ve biçimlerin sanatçı tarafından düşsel denetiminin (proje koşullarında) inşa edilmiş biçimlerin, ölçülerinin ve hacimlerinin azami ifadesini güvence altına alan bir mimarlığın doruğudur.

1527 yılındaki geçici dağınıklıktan sonra etkinlikler Medicilerin yönettiği Floransa'ya kayar; Mediciler 1520'lerde San Lorenzo'daki mezar 'capella'sının inşaatını Michelangelo'ya vermişlerdi (1534'te bitirilmiştir), daha sonra San Lorenzo Kü-

tüphanesi'ni yapan sanatçı bu yapıda ilginç klasik biçim düzenlemeleri empoze etmiştir: Michelangelo "ölçü, düzen ve kural açısından ötekilere göre çok farklı çalışmıştır" (Vasari).

Küçük bir çıraklar dünyasına dönük bu "kişisel tarz" üstünde durmak Mantova'daki Te Sarayı'nda bu virtüoziteyi başlatan (1526-1534) Giulio Romano'dan beri moda olmuştur; klasik unsurlann yorumlanmasında dor üslubu ve rustik duvar süslemeleri, oyuklar ve girintiler kombinezonuyla "maniyerizm"; bu "anlatımsal" ayrıntılar saçaklarda aşağıdoğru kaymalar şeklinde üçüz yivler, depremden kaynaklanabilecek karışıklık izlenimleri gibi şaşırtma etkilerini düzenler.

Belli başlı siparişler tasarlamak işlevlerinin modernliği üstünde yoğunlaşırlar. Floransa'da, 1560'larda Toscana büyük dükünün resmi siparişleri propaganda işlevi görür: Pitti Sarayı'nın genişletilmesi (Ammannati), daha sonra düklüğün resmi yönetim merkezinin inşaatı (Vasari). Trento Konsili'nden (1563) sonra Katolik Karşı Reformu'nun, güzellikleri ve modernlikleri inananları tatmin eden birçok kilise inşaatıyla zihinsel bir yeniden fetih hareketi başlattığı Roma... Yapıların büyük bölümünde yeni bir tipoloji görülür: iki katlı cephe, yan taraflarda süs kıvrımları düzeylerdeki farklı genişlikler arasında geçiş sağlar. İç mimarlık Vignola'nın Gesu Kilisesi (1568-1577) modeline göre düzenlenmiş kısa ve geniş bir sahınla Cizvitlerin militan vaaz gereksinimini, monden bir litürjiyi karşılar.

Vignola (1507-1573) unsurların klasik desenini basitleştirir (*Mimarlığın Beş Tarzının İncelemesi*'nin son baskısı XIX. yüzyılda yayınlanmış bir *Vignola Cep Kitabı*'dır) ve aynı zamanda siparişçilerin bütün beklentilerini rahatça karşılayabilen bir sanatçıdır: Roma'da Papa III. Julius için yapılan villanın ince güzelliği ve saydamlığı, Caprarola Şatosu'nun iç içe geçmiş mekânlarında görülen ustalık (1559 tarihli proje).

1530'dan sonra, klasisizm, Kuzey İtalya'ya, Cenova'ya, Milano'ya, Venedik ve çevresine yayılır. Sansovino 1527'de Roma'dan ayrıldıktan sonra Venedik'in ilk klasik saraylarının yapımını (Cornaro Sarayı, 1533) ve özellikle San Marco'da, revak oluşturan bir düzeyde, büyük, genel kütüphane şantiyesini üstlenmiştir (1537'den başlayarak). Yapının yirmi bir kemer gözü İon ve Dor üsluplarındadır: yaprak zincirli ve 'putti'li süslemelerden oluşan frizler. Kemerler katlardan katlara farklılık gösterir: daha sonra talihi çok parlak olacak olan bir figür, *serlienne* dizisi katlardaki pencereleri çerçeveler ama yerel sipariş bağlamında en esnek ve en ustalıklı yorum modern projelere, çağdaş sorunlara rasyonel çözümlerin kaynağı gibi görülen bir antikite dersini uygulayan Palladio'nun (1508-1580) yorumudur. Kendisi zanaat çevrelerinde yetişmiş, Vicenzalı bir entelektüel olan Trissino tarafından desteklenmiş ve Roma'da onun izinden gitmiştir (1541-1554 arasında sürekli Roma'ya gidip gelmiştir); gene Roma'da Serlio'yla tanışmış, antik kalıntılar alanında uzmanlaşmış ve 1556'da Vitruvius'un yapıtının yeni basımını gerçekleştirmiştir. Modern siparişler almış, bilim ve soyluların mekân ve figürlerini yansıtan bir çalışma arasında senteze gitmiş, bir yandan da projelerin gerekliliklerine uymuştur.

Böylelikle, iki katlı galerilerle gizlenen (Venedik Kütüphanesi'nden esinlenilerek gerçekleştirilmiştir) payandalı bir kaplama uygulaması Vicenza kenti yöneticilerinin bir komün binası olan bazilikayı güçlendirme ve günün zevkine uyarlama arzularını tatmin eder (proje 1546, uygulama 1549'dan başlayarak). Tarım işletmesi ve mülk amaçlı kırsal kesim inşaatları bağlamında, Venedik aristokrasisi sermayesinin yatırıldığı yeni bir programa yönelik olarak, Palladio ünlü villa tipolojisini hayata geçirir (Malcontenta Villası, 1559-1560; Villa Rotonda, 1566-1567): katıksız prizmalardan, simetrik planlardan, bir

kaide üstünde yükselen antik tapınak revaklarından oluşan bir kombinezon (anıtsal kent programı dışında, ilginç büyük alınlıklar gibi arkeolojik sadakata uzak kalma pahasına).

II. – Avrupa'da modernite mimarlığı (1450-1560)

Bu dönemde Avrupa'daki yapılarda görülen dönüşümler yavaş ve seçmeci bir biçimde yaygınlaşabilen bilimsel bir rönesansa ve İtalyan modellerine indirgenemez. Bu bağlamda, söz konusu olan, daha çok, etkinlik merkezleri arasında sanatla ilgili bir nüfusun yoğun dolayımının sonucu olan yaygın bir melezleşmedir.

1. Kuzey Avrupa. – Bourgogne sanat merkezleriyle temas eden Flaman kentlerinin (Bruges), Güney Almanya kentlerinin (Augsburg, Münih) ekonomik gelişmesi, ilk zamanlarda, bir kenara bırakılması için hiçbir neden olmayan Ortaçağ geleneklerini yeni koşullara uyarlayan bazı büyük şantiyelerin kurulması sonucunu doğurur; daha sonra, XVI. yüzyılda, daha az askeri, daha açık, aydınlık ve rahat aristokratlar için konut projeleriyle şantiye şefleri ve lüks ve gösteriş isteğinin ağır bastığı bir saray sanatının yerel koşullarına uyan formülasyonlar geliştiren İtalyan ya da İtalyanlaşmış Flaman ustalar ön plana çıkar.

Flandre'daki ekonomik gelişme XVI. yüzyılda kamu yapıları mimarlığını yaygınlaştırır: Bruges'de tuğladan hal binası modernleştirilir, Anvers'te heykeltıraş ve mimar Corneille Floris'in planları doğrultusunda yeni belediye binası (1561-1565) inşa edilir: çakışan sütunlar ve duvar süslemeleriyle iki katlı bir yapı. Augusburg'da, St. Anne Kilisesi'nde Figger'lerin mezar şapeli-

nin planı Floransa üslubuna göre çizilmiştir (1512). Landshut'ta Giulio Romano'nun bir öğrencisi tarafından yapılan (1536-1540) Bavyeralı Ludwig'in konutunun cephesi mermer ve resimlerle süslenmiştir; Heidelberg'de Kont Otton-Heinrich Ortaçağ şatosuna –bina pencereleri alınlıklarla süslenmiş üç katlı– modern bir ek (1556-1559) yaptırmıştır. Mechelen'in bir heykeltıraşı ana kapı inşaatına katkıda bulunmuş, zafer takı esinli eklemeler yapmıştır. Prag'daki Belvedere (1536) Sansovino'nun bir öğrencisi, belediye binası da Luganolu bir şantiye şefi tarafından yapılmıştır.

Ama bütünüyle ele alındığında, Ortaçağ sonu süsleme geleneklerinin çok güçlü olduğu burjuva kent mimarlığının, özenli tuğla ve taş yapıların mükemmelliğinin doruğa çıktığı Kuzey Avrupa Latin eğilimlerine oldukça uzak kalmıştır. Özellikle İngiltere çok uzaktır bu dünyaya ve bu ülkede İtalyan modernitesini yansıtan yapıların sayısı parmakla gösterilecek kadar azdır: birkaç anıt mezar, iki ya da üç şato (VIII. Henry'ye ait), Nonsuch ve Somerset House şatoları, Kardinal Wolsey'in Hampton Court Şatosu'nun günün zevkine uyarlanması (1515-1521). Bu açıdan bakıldığında, Fransa ve İspanya hükümdarlarının girişimleri çelişir.

2. **İspanya.** – İspanya'nın modern mimarlıkla teması, birçok İtalyan usta, heykeltıraş ve ressamın XVI. yüzyıl başından itibaren Kuzey İtalya kökenli kuyumculuk üslubuyla dekorasyon işlerinde çalışmalarına rağmen, gotik mimarlığın dinsel projelerinde geç gelen bir başarıyla ertelenmiştir. Kralın mimarlarının çalışmaları bilimsel biçimleri yenilemiştir: hastaneler, okullar ve saraylar bağlamında (1501 yılı başında Bramante'nin Santiago de Compostela kraliyet hastanesi avlusundaki ritimli kirişleri) siyasal elitlerin girişimiyle İtalya'yla kurulan sıkı ilişki.

Şarlken Sarayı Gırnata'daki Elhamra'da Pedro Machuca'nın uyguladığı klasik planlara göre yapılmıştır (1526 yılı başında, Vitruvius'un ilk İspanyolca yorumunun yayınlandığı dönemde); saray, 1560'tan sonra, çakışan üslup süslemeleriyle ve yuvarlak bir avlunun eklenmesiyle değiştirilmiştir; ama yapılması düşünülen kubbe ve gösterişli giriş yeri yapılamamıştır. Toledo'daki Alkazar'da, 1537'de bir İtalyan dekoru görülmüştür. Gerçek anlamda değişiklikler 1556'da II. Felipe'nin iktidara gelişiyle gerçekleşir ve büyük Escorial şantiyeleri ağırbaşlı bir klasisizmin önemli temsilcileri olurlar.

3. **Fransa.** – Yüzyıl savaşı sonunda savaştan ve salgın hastalıklardan çok fazla etkilenen kraliyetin yeniden inşası mimarlığın modernleşmesi için uygun bir ortam oluşturur. Birçok büyük kentte (Tours, Lyon), 1470-1520 arasında yapılar kısmen yenilenmiştir. Brou Şapeli'nde gürüldüğü gibi, gotik eğilimli inşaatçıların gücü ithal edilen yeniliklere yer vermez ve yoğun ve bütüncül şemalardan, egemen İtalyan rönesansının formüllerinden kurtulma gerekliliği ortaya çıkar. Tam tersine, gerçek modernleşme kısmen yerel fonlarla, en azından uzun süre süslemelerde kullanılmayan İtalyan tarzlarıyla, Flandre'dan gelen modellerle (tuğla ve taş karışımı duvarlarıyla burjuva evleri mimarlığında) beslenmiştir.

A) *Savaş teknikleri ve şato tekniği.* – Krallık hazinedarı için yaptırılan Plessis-Bourré Şatosu (1468-1873, Angers yakınları) yüzyıl savaşları bunalımından sonraki koşullara uyumu gösteren ilk şantiyelerden biridir. Avlunun kanatları alçaltılmıştır, yapının esas kısmını ön plana çıkarırlar, süs ve konfora bağlı bir kullanım değeri verirler ona. Plan şatoyu bir ön ve arka taraf olarak "gösterir", buna karşılık, surların dibindeki yalancı asfalt

görünümlü düzlük çukurların molozlarla doldurulmasına yönelik bir uygulamadır. 1511'den başlayarak, Amboise kardinalinden sonra gelen başbakan Florimond Robertet için inşa edilen Bury Şatosu en modern şatodur; simetrik bir eksen konutun cümle kapısını, avluyu ve merkezini birbirine bağlar; cephe direklerle ve yatay kenar süslemeleriyle düzenlenmiştir (daha sonra Blois'da görüldüğü gibi); avlu planı karedir ve üst üste trabzanları olan bir merdiven, katları birbirine bağlar.

Askeri düzlemde, topçuluktaki gelişmeler dikkate alındığında (gülleler) İspanyollar tarafından yapılan (1497-1503) Salses Şatosu'nun kasvetverici tahkimatlarıyla değişimler çok daha radikaldir: çok kalın duvarlar ve güllelerin sekmesini kolaylaştırmak için yuvarlak siperler, mazgalsız, gömülü surlar, kulelerde topçu platformları. Bundan sonra kalelerin ve konut olarak kullanılan şatoların mükemmelleştirilmesi farklı yollar izler.

B) *Mimarlık ve saray sanatı.* – Modernleştirilmiş bu şatolar, yenilikçi siparişlerin Val de Loire'da, aristokrasinin ve yüksek devlet görevlilerinin inisiyatif kullanmada kralın yerini aldıkları saray ve kraliyet çevresinde yoğunlaştıklarını gösterir.

Aristokrasinin büyük ailelerinde sivil ve dinsel görevlerin dağılımı siparişlerin dağılımında bir etken oluşturur; sözgelimi, Amboise-Chaumont ailesinde, 1456-1480 arasında Cluny rahibi olan Jacques Paris'te Cluny Konağı'nı yaptırmıştır (çevre duvarıyla birlikte). Rouen kardinali Georges da, Gaillon Şatosu'nun giriş bölümünü (İtalyan tarzı süslemeleri ve süs kompozisyonu Castel Nuovo'nun girişinden esinlenilerek yapılmıştır) yaptırmıştır. Krallık yönetiminde en önemli görevlere ilk kez getirilen Touraine burjuvazisi fantezi ve çekicilik açısından birbirleriyle yarışan yapıları çoğaltmıştır: Bury senyörü Robertet'yle

akraba olan tahsildar Thomas Bohier Chenonceaux Şatosu'nu yaptırır (1513'ten başlayarak), Gilles Berthelot ise Azay-le-Rideau Şatosu'nu yaptırmıştır (1512'den başlayarak ve biraz cüretkâr bir tavırla, balkonlarla açılmış dik merdivenli). Danışmanı Nicolas de Granvelle'in (1486-1550) 1540'ta Besançon'da kendi adıyla bir saray yaptırdığı Şarlken'in (Karl V) sarayı için de aynı şeyleri söyleyebiliriz.

İtalya savaşları İtalyan mimarlığının Fransızlar nezdindeki başarısında önemli bir rol oynamıştır; ama Fransızların bu mimarlıkla ilişkisi genellikle Kuzey ve Güney İtalya kentleriyle sınırlı olduğundan bu başarı bulanıklıklar ve küçümsemelerle doludur. Sözgelimi, VIII. Charles ve XII. Louis, yapımı süren Pavia Manastırı'na ve süslemelerine hayran olurlar ama Alberti ve İtalyan avangardından habersizdirler. Modern mimarlıkla ilgili bilgileri daha çok marjinal örneklerle sınırlıdır: basit güzelliğini taklit etmeyi düşünmedikleri Napoli yakınlarındaki Poggioreale Villası (1487, Toscana kökenli) ya da Castel Nuovo'nun (1452-1466 arasında, aralarında Francesco Laurana'nın da bulunduğu çeşitli sanatçılar tarafından inşa edilen) anlatımcı bir heykelini sahneye çıkaran, iki düzeyli bir kompozisyon olan zafer takı dekoru. Bu süslü mimarlık Napoli'de kralın antik özellikli muzaffer giriş törenini keşfeden VIII. Charles'ın hoşuna gider. Fransa'ya dönüşünde, verdiği bir kararla, 1498'de Napoli'den getirdiği inşaatçıları hizmetine alır.

Bununla birlikte, bunların rollerini abartmamak gerekir, çünkü giden 22 kişiden sadece ikisi mimarlıkla ilgili işler yapar (daha sonra Paris belediye binasını yapan Domenico da Cortona ve Amboise, Bury, Gaillon, Paris'te çalışan Fra Giacondo). VIII. Charles'ın 1490'da Amboise'daki etkinlikleri bu grubun gelişinin öncesine rastlar; üst üste konumlanan kralın ve kraliçenin konutları aynı katı paylaştıkları yeni bir yapı içinde yer değişti-

rirler: bugün ana kata atla girişi sağlayan ilginç, üstü kapalı sahanlığı yeniden kurgulanabilen (E. Thomas ve J. Blécon) binanın düzenli kirişlerini oluşturan büyük oyuklarla aydınlatılan "Yedi Erdem" evi (1495, kaybolmuştur). Bunların tümü konuttan beklenen yeni süslemeleri karşılar. Blois'da, XII. Louis'nin konutunda ağırlık anıtsallığa değil, rahatlık ve kullanışa verilmiştir. Düzenli kirişler giriş çıkışların yapıldığı bir revak oluşturan sepet sapı biçiminde kemerlere dayanır; kare biçimindeki büyük mekânlar döner merdivenleri daha hoş ve çekici bir hale getirirler. XII. Louis'nin şatosu bir kale değildir artık ama saray da olmamıştır henüz.

İtalyan etkisi süsleme ayrıntılarında, oymalı kabartmalarla süslü dört köşe direklerle oyukların ve silmelerin üstünde yoğunlaşmıştır. Bu ayrıntılar sipariş merkezleri yakınlarına yerleşen (1504'te Tours'da Juste'ler ya da Giusti'ler) İtalyan el emeği ve Paris'te basılan yapıtlar aracılığıyla yaygınlaşır; ama günümüzde Bury ve Chambord'da Gaillon şato süslemelerine Ortaçağ'a özgü unsurlar katarak yeni biçimlerin kaynaklarını daha iyi dengeleme önerileri getirilmektedir: ağaç yüzeyli, direkli ve çatı kirişli bir yapı iskeleti söz konusudur büyük olasılıkla (Pérouse de Montclos).

I. François dönemi birçok nedenle belirleyicidir: bu göçebe kral Val de Loire, Île-de-France'ta kraliyet şatoları şantiyelerini çoğaltmıştır. Zevkine düşkün olan bu kral bu gösterişli yapılardan çok şey bekler ve şantiye şeflerinin bu bağlamda cüretli tavırlarını kısıtlamaya kalkışmaz kesinlikle, ayrıca modern araştırmaları da hararetle destekler.

Bu aşamada, İtalyan tarzı mekân birliğinin gerçek amaçları üstüne kral ve sarayı aydınlatacak yorumcular bulunmadığından, en azından görünüşte bir modernlik. Blois'da, mekânların cephelerini kente doğru çeviren şatonun güney kanadında

(1515-1524) Bramante'nin Vatikan mekânlarından esinlenilmiştir ama boyutların denetlenmemesi ve düzeniyle, ünlü merdivenle, "o gotik şaheser"le (Jean Castex) bir Ortaçağ mimarlığının modernleştirilmesinin sınırları verilir. Aynı şekilde, Paris'teki Saint-Eustache'ta da (1532-1567) dekoratif örtü altında beş sahınlı bir kilisenin gotik düzenlemesi görülür.

Chambord'da, kral, gotik bir askeri sistem planına (kuleleri olan surlarla çevrili kale burcu) göre son derece ince bir iç mekân projesini gerçekleştirmeye girişir (proje 1519'da durdurulmuştur ve kaynakları araştırılmaktadır: Leonardo da Vinci ya da Domenico da Cortona); bu proje bu sanatçıların kendi hırsları ve ustalık kapasiteleriyle yorumlanır ve üst bölümlerinde, 1524'ten sonra, yüksek pencereler, ilginç modern ayrıntılardan oluşan bir birikimle, dik ve sarmal merdivenlerle ustaca süslenmiş ışık bacalarıyla ve şömine bacalarıyla tam bir gotik festivale tanık olunur. Burada modernizasyon klasik güzellik idaline sırt çevirir, bir "Roman şatosu" vizyonu içinde romanesk bir kuşağın temsilcisinin soylu ütopik çerçevesini, İtalya savaşlarında yenilmemiş kahramanı arar (Pérouse de Montclos).

İspanya esaretinden dönüşünde (1528), I. François, kraliyeti daha derin bir kültürel modernizasyon içine sokar: 1540'larda Fransa'da bir Rönesans mimarlığının gerçek anlamda başlangıcı olan "önemli bir dönemeç" (Pariset).

Sarayın Île-de-France'a yerleşmesiyle 1527'den sonra çalışmaya başlayan birinci sınıf İtalyan sanatçılardan oluşan bir grup Fontainbleau'ya taşınır ve nihayet kraliyet siparişlerinde o zamana kadar görülmemiş bir modern uzmanlık kapasitesi sergiler. Şantiyelerin büyük bölümü Fransız şantiye şeflerine (Domenico da Cortona kral tarafından Paris belediye binası inşaatı için görevlendirilmiştir ancak Fransızlar onu başka bir yere götürmüşlerdir: Fontainebleau'da Le Breton, Louvre'da

Lescot) emanet edilse de, bilimsel modellere bel bağlayarak ve güncel süsleme unsurlarına büyük önem veren İtalyanların etkisiyle mevzuatların modernleşmesi radikalleşmiştir.

1540'tan sonra proje çizen modern mimar belirli bir ücret alan biri değildir artık ve harcamaları denetler, Fransa kralının sarayının kabul ettiği biridir ve bunun sonucunda mimarlık meslekleri ve duvarcı ustası arasındaki fark ortaya çıkar: inşaat etkinliklerinin dönemin teknik kapasitelerinin önemli, hatta çok büyük bölümünü tekeline aldığı sanayi öncesi bir toplumda ön plana çıkan sosyal bir özellik. 1548'de II. Henri tarafından kraliyet binaları başdenetçisi olarak atanan Philibert Delorme bu yeni işlevin ilk temsilcisidir.

Serlio (1475-1554) 1541'de Fontainebleau'ya yerleşir; Navarra kraliçesinin himayesine girer. Fransa'da modellerle süslediği çalışmasının bir bölümünü kaleme alır ve yayınlar. Ancy-le-Franc'da Diane de Poitiers'nin kayın biraderi Antoine de Clermont için ilk klasik Fransız şatosunu inşa eder (1544-1546); Poggioreale esinli kare bir plan üstünde, köşelerde dört ayrı bölümle, Serlio, ilk projesini değiştirir ve ilk kez sade ve sistematik yapılarla Fransız tarzı büyük çatıları birleştirir; avluda Bramante esinli ritimli kiriş ince bir büyüklük etkisi yapar. Primatice'nin etkinlikleri de (1532'den başlayarak) çok önemlidir: Jardin des Pins mağarası için avangard bir süsleme mimarlığının çizgilerini (1543) ama aynı zamanda kraliyet mezar anıtlarının (Saint-Denis'de) klasik mimarisi için de çizgiler gerçekleştirmiştir. Fransa'da, Vignola, 1541-1543 arasında, şantiyelerdeki etkinliklerinden çok, model ve çizgileriyle etkili olmuştur.

Fransız mimarları, bu durumda, din savaşları fırtınasını (1562) önceleyen yıllarda Fransız şatolar klasisizmini oluşturmak durumundadır: Louvre'da Pierre Lescot (1546'dan başlayarak), Anet'de Philibert Delorme (1547'den başlayarak), Ecouen'da

Jean Bullant (1553'ten başlayarak) önemli eserlere imza atmışlardır ve bunlar anında Jacques Androuet du Cerceau'nun gravür derlemesi içinde yüceltilmişlerdir: *Les Plus excellents bâtiments de France* (Fransa'nın En Güzel Binaları) [1576-1579].

III. – Yeni bilimsel gelenek yorumlamaları (1560-1750)

İki sembolik tarih, 1562 (Vasari'nin ilk Resim Akademisi'ni kurduğu tarih) ve 1753 (Rahip Laugier'nin eleştirel rasyonalizmi, klasik inançları ve egemenliği yok eden *Essai sur l'architecture* [Mimarlık Üstüne Deneme] adlı yapıtının yayınlandığı yıl) arasında ve dolayısıyla iki yüzyıl boyunca inşaat etkinliği Avrupa ve Amerika'nın her yerinde Rönesans'tan doğan bilimsel mimarlık geleneğini yorumlar. Sonuç canlı ve farklı bir mimarlık kültürünün yaratılmasıdır ve bu kültür antik özelliklerin, taklit edilmiş normların kesin biçimde uyarlanması, özgürlükçü red ve tekniklerin derinleştirilmesi arasında bölünmüştür; öte yandan, bu bölünme sosyal talep değişkelerinin ve refah dönemlerinin süzgecine her zamankinden daha fazla boyun eğmiştir.

1. Klasisizm ve akademizm. – Her tür düşünce ve tasarımda, 1540-1560 arasında, Fransa'daki etkinliklere göre düzenlenen ve ayarlanan klasik mimarlığın formülleri profesyonellerin, aristokrasilerin, monarşilerin çevrelerini izlemiştir; birçok şantiyede manastır kiliseleri, dinsel tarikatlara bağımlı olan eğitim kurumları gibi bir çözüm yelpazesi sunarlar ve bu yelpaze bilimsel biçimlerin naif taklidinden (Bretagne manastır mülkü) zengin manastırların düzenlenmiş, görkemli sahınlarına kadar gider. Bu klasisizm çevrelerinin yerini şurada burada

bir tür kulüp olan ve oylamayla seçilen üyeleri loncaların vesayetine tabi olmayan, eleştirebilen ve eğitim veren mesleki kurumlar, akademiler alır.

Fransa'da, XVII. yüzyıldan başlayarak, 1671'de Colbert tarafından kurulan kraliyet mimarlık akademisi birçok işlevi yerine getirir: kral tarafından atanan akademisyenleri korumak ve buna karşılık çeşitli ayrıcalıklarla bunların uygulamaları denetlemesini, antik unsurların taklit edilmesi bağlamında amaçların mükemmelleştirilmesini ve bir öğreti oluşturulmasını sağlamak. Bilimsel bir üretimle (Palladio'nun çevirmeni Chambray, 1650; Vitruvius'un yeni yayıncısı Perrault, 1684) ve *Cours d'architecture*'le (Mimarlık Dersleri) [François Blondel, 1675, D'Aviler, 1691] desteklenen bu öğreti, aslında, büyük siparişler karşısında modern yapıtların resimli yayınlarının (Marot, Perelle derlemeleri) gösterdiği gibi, pragmatizme, uygulamacıların "zevkine" yer verir. Girişimciliğe engel olan ve sağladığı ayrıcalıkla kraliyet siparişlerini dengeleyen kralın mimarı statüsü patronun çıkarlarını temsil eden mimar statüsünün yolunu açmıştır.

A) *Klasik Fransa*. – Din savaşlarına ara verilmesinden sonra, Fransa'da ortam yavaş yavaş hareketlenir ama inşaat alanında üretimin artması, global olarak, XVII. yüzyılın ilk iki çeyreğine denk düşer: bu dönemde, kentlerde, monarşinin anıtlarla ve mevzuatla ilgili müdahaleleriyle ve gayrimenkul sektörüne burjuvaların ve spekülatörlerin yatırımlarıyla büyük dönüşümler gerçekleşmiştir. Saray sanatının mimarlık üstündeki ağırlığı XIV. Louis döneminde güçlü bir biçimde dönüş yapmadan önce azalmıştır ve, bu bağlamda, Savot'nun (1624), Le Muet'nin (1647) çağdaş kentsel yaratımı esinleyen modellerle burjuva kent mimarlığını ön plana çıkaran yapıtları (Richelieu, Brouage) örnek gösterilebilir.

IV. Henri saltanatında ahşap, karmaşık Ortaçağ yapılarından oluşan Paris'in taş ve tuğla dokulu bir kente, şahane figürlere dönüşümü başlar; ayrı çatılı binalarıyla Place Royale (1605, bugün Place des Vosges) ve tek çatılı binalarıyla Dauphine Alanı (1607) seçkinler için çekici konut mimarisiyle kamusal alanların güzelleştirilmesini eklemler.

İnşaat tekniklerinin rasyonel dönüşümünün sonucu olarak Paris de sistemli inşaatın sorumluluğunu üstlenir; bu inşaat türünde yontma taş, sıvalı tuğla ve moloz doldurulmasıyla birlikte ve bilimsel biçimlerin bazı alınlıklarla ve kapı süslemeleriyle sınırlanmasıyla beraber zincirleme, payandalama, desteklemе kullanılır. Bol ve zengin biçimleri yüzeyleri istila edebilen (kulak stili) dekoratörlerin çözümleri (ve ilgileri) ve herhangi bir tartışmalı eserde (Grandbois Şatosu) duvarcılığın teknik biçiminin ve gereçlerin çokbiçimliliğinin, içinde süslemecinin kesinlikle yer almadığı bir duvar estetiği oluşturmaya yeterli gelebileceğini kanıtlayabilen duvarcı ustalarının çözümleri arasında bir çatışma başlar.

XIII. Louis dönemindeki yeni parsellemeler ve konak projeleri, profesyoneller arasında, plan çalışmalarında yetenek gerektirir ve bunun nedeni parsellerin sınırları içine ileri gelenlerin evleri olan toplumsal yaşam için gerekli çeşitli işlevleri dahil edebilmek ve de sokak ve bina, esas konut, avlu ve bahçe arasında düzlükler ve yükseltiler aracılığıyla uygun figürleri yerleştirmektir.

Paris'te François Mansart'ın yaptığı La Vrillière Konağı (1635), Louis Le Vau'nun yaptığı Lambert Konağı (1640) mükemmel modellerdir. Le Pautre'un karışık bir parsel içinde yaptığı Beauvais Konağı (1652-1655) rahatlık ölçütleri ve boşlukların biçimlendirilmesi kombinezonu içinde bir ustalık gösterisidir. Güneydeki büyük kentlerde, Montpellier'de, Aix-en-

Provence'ta, konutların, genellikle parlamenterler ve iş dünyası burjuvaları yararına modernleşmesi Paris mimarlarının esinlediği klasik figürlerle birleşmiş özgün tipolojiler doğurmuştur.[2] Çağdaşların "kibrin insanlardan daha iyi yerleşmiş olduğunu" (De Haitze) söyledikleri Aix'te yeni Mazarin semti parselleri (1646) konakları kuzeyden güneye doğru dağıtmak için gerçekleştirilmiştir.

Birçok Paris kilisesinde zıtlık ve barok sanat hareketi sözgelimi cephe ve kubbe kombinezonuna damgasını vurmuştur: Lemercier'nin yaptığı Sorbonne Şapeli (1629), Mansart'ın yaptığı Visitation Kilisesi (1632-1634), Mansart, Lemercier ve Le Muet tarafından yapılan Val-de-Grâce Kilisesi. Çok sayıda büyük belediye binası (Paris, Lyon, Aix-en-Provence) klasik anıtsallığı yüceltir. Belli başlı siparişler şato siparişleridir ve bunların çoğu yeni mimarlar kuşağının eserleri ve kişisel klasisizm yorumlarıdır.

François Mansart (1598-1661) duvar dekorunu yeni bir ölçü ve plastik töz anlayışıyla çakışan çift direk düzeniyle, dengeli kütle kompozisyonları içinde işler; bu kompozisyonlarda mekânlar, çatılar, klasik figürler (girişler, alınlıklar) doğrudan doğruya duyarlı bir tasarımdan gelen (Mansart'ın kendi eliyle çizdiği desenler korunmuştur bugüne kadar), taş yapı etkilerine has yeni bir çekicilik kazanırlar; burada "Fransız tarzı merdiven" vardır ve bu merdiven devasa bir kafesin tüm hacmini işgal eder, dipten gelir, yukarıda aydınlığa çıkar ve trabzanları duvarlara dayanan yarım kubbelerle taşınır (Blois Şatosu'nda Gaston d'Orléans'ın konutu, 1638; Château de Maisons, 1642-1651). Louis Le Vau (1612-1670) Vaux-le-Vicomte'taki (1657-

2) Jean-Jacques Gloton, *Renaissance et baroque à Aix-en-Provence*, Ecole française de Rome, 1979.

1661) Fouquet Şatosu'nda, daha sonra Versailles'da taklit edilen Fransız usulü büyük bahçeyle mimarlığın gösterişli ilişkileri formülünü hayata geçirir.

XIV. Louis'nin "yapılara" karşı, belki de Fouquet'nin ünlü meydan okumasıyla daha da büyüyen kişisel ilgisi yeni bir saray sanatının yaratılmasıyla birleşir ve bu sanat Versailles şenliklerinde (1664, 1668, 1673) gitgide güçlenen, "aydınlık, düzen ve şatafat"tan oluşan (Pariset) klasik ifadesini bulur. Bu mimarlık zevkinin birlikçi bir anıtsallığa, güç imgesine ulaşma iradesinin yerini 1663'te siparişleri kraliyet mimarlık akademisi mimarları elitine dayanarak yönlendirmeye dikkat eden yapılar başdenetçisi Colbert'in yönetimi almıştır. Mimarlığın plastik sanatlar, resim ve heykelle çok özel ilişkisi, sanatların birliğini bütün partnerlerin kültürü ve birlikte çalışma kapasitesi üstüne önemli sonuçlarıyla, pratik bir biçimde düzenler. Her şey XIV. Louis dönemi Fransız klasisizmini Avrupa'da önemli ve kalıcı bir referans yapmak için yarış eder.

"Güneş Kral"a layık bu inşaat siyasetinin belli başlı epizodları bilinir: Roma barokunun yıldızı Bernini'nin projelerinin bir kenara atılmasından (1665) sonra, Colbert'indesteğiyle Perrault ve Le Vau'nun ortak eseri Louvre'un sıra sütunlarla tamamlanması (1667-1670), büyük Versailles şantiyesinin faaliyete geçmesi (1668, Le Vau, d'Orbay, parkları düzenleyen Le Nôtre ve 1699'da yapılar genel denetçisi olan Jules Hardouin-Mansart), XIII. Louis'nin yaptırdığı bir şatonun elden geçirilmesi, belli bir alanı biçimlendirmek amacıyla büyük çabalarla, park ve kent çizgilerini sürekli karıştırarak ve, buna karşılık, ayrıntılarında bütünlük etkilerinin denetimi yararına göreli olarak toparlayıcı şato mimarlığı tanımını saptıran bir ölçek içinde, yavaş yavaş kütlelerle ve figürlerle donatılması. Bu bağlamda, ayrıntıları Jules Hardouin'in (1687) büyük Trianon'unda aramak gerekir.

Monarşik çabalar Paris'te ve krallığın belli başlı kentlerinde hükümdar kültü ve portrelerini kentin bir bölümünün güzelleştirilmesiyle birleştiren anıtsal programlarla sürdürülür. Victoires Alanı (1686), Vendôme Alanı'nın Dijon'da ve daha sonraki yüzyılda Bordeaux, Rennes, Nancy'de eşdeğerleri vardır. Jules Hardouin tarafından yapılan Saint-Louis des Invalides Kilisesi (1679-1708) Libéral Bruant'ın soğuk Hôtel des Invalides'ini parlak bir yapıyla dengeler.

B) *Kuzey Avrupa'da klasisizm.* – İngiltere'de Roma ve Katolik barokuna karşı ve geç tarihli bir görsel gotik kültüründen sonra anlamlı ve dengeli klasik bir mimarlığın anlatımları 1620'lerde gerçek bir ara epizod olmadan yerleşirler; bunlar hem hükümdarların (I. James ve I. Charles) sanat zevklerinin hem de belli başlı yorumcuları Jones ve Wren'in modern düşünceyi özümseme kapasitelerinin bir sonucudur.

İtalyan mimarlığı ve Palladio uzmanı Inigo Jones'un (1572-1652; iki kez İtalya'ya gitmiştir) yapıları klasik ideal, düzen, simetri ve sadelikle yoğrulmuştur: Greenwich'te kraliçenin evi (1613-1635), Whitehall'da Şölenler Sarayı (1619-1622). Covent Garden'da St. Paulus Kilisesi'nin cephesi üstünde bir alınlık bulunan bir antik tapınak revakıdır. 1660'ta, II. Charles'ın tahta çıkmasından kısa süre sonra Londra'yı tahrip eden büyük yangın, kıtadaki güncellikten, özellikle Paris'ten haberli bir entelektüel olan Sir Christopher Wren'e (1632-1723) büyük bir sorumluluk yükler ve kendisi Roma'daki San Pietro'nun ulusal dengi olan St. Paulus Katedrali'ni (1675-1710) yeniden inşa etme görevini üstlenir: devasa temeller üstünde çok geniş bir sahın, aydınlık bir çapraz sahın, bütünüyle klasik figürler, sütun kasnakları, kubbe, çifter sütunlu iki katlı bir revak oluşturan cephe.

Güney Hollanda'da, XVII. yüzyıl başında, Arşidük Albert'in himayesindeki mimarlık soğuk İspanyol klasisizmi ve Roma mimarlığı arasında geçici bir senteze gitmiştir. Montaigu'de (1609'dan sonra Scherpenheuvel) arşidükün siparişi, Meryem'e adanan ve kutsal eşyaların bulunduğu kilise Flandre'ın ilk kubbeli kilisesidir ve planını Roma'da yetişmiş olan Wenceslas Coebergher antik sanat anlayışı doğrultusunda çizmiştir. Kuzeyde Hollanda Cumhuriyeti'nin zenginliği kamu binalarını yaygınlaştırır; Amsterdam'da Borsa (1608-1613) ve Van Campen'in (1595-1657) yaptığı görkemli belediye binası (bugünkü kraliyet sarayı, 1635-1646) sütunları ve alınlıklarıyla klasik bir dekor sergiler. Almanya'da, Augsburg'da Elisa Holl klasik üsluplu bir yapı olan belediye binasını yapmıştır (1615-1620). Kuzey Avrupa'da Cizvitlerin yaptığı ilk kiliseler sadelikleriyle Gesu'ya yakındır: tek sahın (Belçika'da Collège de Douai, 1585, Almanya'da St. Michael, Münih, 1583-1595, İsviçre'de Porrentruy, 1602-1604). Danimarka'da, İsveç'te, kraliyet siparişleri klasik biçimlerin vektörleridir.

C) *İber klasisizmi ve yaygınlaşması.* – İspanya Kralı II. Felipe'nin Madrid'e 50 km uzaklıkta Escorial'i inşa etme iradesi çok önemli bir olaydır; manastırıyla birlikte bu görkemli kraliyet sarayı sanatsal çalışmalar bağlamında önemli bir bütünlük oluşturur.

1563'te kurulan şantiye San Lorenzo Manastırı'nın (1563-1584) ve sarayın inşaat özelliklerini taşır; inşaatı önce Toledolu mimar Juan Bautista ve İtalyan Giambattista Castello yönetmiş, onların yerini İspanyol mühendis ve mimar Juan de Herrera (1530-1597) almıştır; kraliyet işleri yöneticiliğine atanan Herrera o dönemde önemli bir rol oynamıştır. Tümüyle ele alındığında inşaat belli bir plana göre düzenlenmiş bir binalar

ve avlular kombinezonudur; mekânların üstü beşik tonozlarla örtülüdür. Herrera'nın mimarlığı, barok süslemelere tepki olarak, II. Felipe'nin asık yüzlü diniyle tam bir uyum içindedir, bilimseldir, soğuktur ve tüm XVII. yüzyıl boyunca barok gelişmeyle çelişmiştir. Son derece etkileyici bir yapı olan San Lorenzo Kilisesi Yunan haçı planına göre yapılmıştır ve kubbeli bir yapıdır; iki katlı cephede büyük bir dor sütunları düzeni görülür. Gene Herrera'nın başladığı Valladolid Katedrali (1585 başı) tamamlanamamıştır.

2. Barok ve rokoko. – 1630'dan başlayarak Roma'da, daha sonra Torino'da ve Orta Avrupa'da barok mimarlık dindışı kaynağını şenliklerin geçici dekorunda ve dinsel kaynağını da –Roma Kilisesi gücünün doruğundayken– Avrupa'da ve dünyada kiliselerin etkileyici ve hoş lüksünü ruhları ikna etmenin bir aracı haline getirdiği Katolik propaganda mimarlığında bulur. 1670-1750 arasında yerini Lombardiya kraliyet siparişleri ve Cermen Avrupa'sı papazlarının ve prenslerinin siparişleri almıştır. Ressamların ve heykelcilerin hareket ve göz yanılması yaratma etkilerinden, Wölfflin'in sanat tarihinde[3] "ciddi" bir olgu gibi görülen barok sanattan ayrılması mümkün değildir. Bu bağlamda, Fransız akademik geleneğinin olumsuz yorumu çürütülerek imgeleme ve bilimsel biçimlerin dönüştürülmesi etkinliğine ve de İtalya ve Orta Avrupa'dan İspanya ve bütün Latin Amerika'ya uzanan kültürel bir alandaki varlığına bağlı barok mimarlığın değerinin tanınması olgusu kabul ettirmiştir kendini.

Barok mimarlığın sanatsal özgürlüğüyle ilgili anlatımlar klasik kültürü özümsemiş mimarlar tarafından gerçekleştirilmiştir.

3) Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, Münih, 1888.

Michelangelo'dan ve maniyerist kuşaktan sonra onlar da uzlaşımlardan kaçınayı ve sonuçlar doğrudan doğruya teknisyenin, modelin ya da şantiyenin kaynaklarında bulunabildiğinde çizilmiş projenin sınırlarının dışına çıkmayı düşünmüşlerdir. Teorik ifadesi olmayan ve bu özelliği çok az gündeme getirilen barok, inşaat tekniklerinin ampirik mükemmelliğinden yararlanır (Borromini, Neumann), oysa, dekoratif tekniklerin (çokrenklilik, yalancı mermer plastiği) rokokoda çok önemli, hatta egemen bir yeri vardır kesinlikle. Nihayet, görsel etkilerin zenginliği, biçimlerdeki ustalık, ilginç figürler, duygu ikonografisiyle, "harikulade bir kolaylık"la ilişkileri (A. Chastel) barok mimarlığa büyük bir popülarite kazandırmıştır ve bu durum özellikle propaganda sanatı içeren eserlerde siparişçilerin bu mimarlığa ilgisini açıklar.

A) *Barok mimarlığın yaratımları.* – VIII. Urbanus'un papalığından (1623-1644) başlayarak militan bir gösterişten ve inandırıcı bir lüksten yana olan papalar ve Romalı papazlar kiliselerin biçimlerinin ve dekorunun çarpıcı yorumlarını desteklemişlerdir; bir avangard mimarlık konusunda son kez inisiyatif almışlardır.

XVII. yüzyıl başından itibaren heykellerle zenginleştirilen cepheler plastik zenginliğin yolunu gösterir (Maderna'nın Santa Suzanne'ı). Heykeltıraş olarak tanınan Bernini (1598-1680) yaşamı canlı sahnelerle yansıtmaya önem vermiş (Navona Meydanı Çeşmesi, 1647-1652), çarpıcı mimarlık üsluplarına dinamik unsurlar katmıştır: dört burmalı bronz sütunun taşıdığı San Pietro tavanlığı (1624), San Pietro önündeki sütunlar (1656-1665), *Azize Teresa'nın Vecdi* adlı ünlü heykel grubu (1664), oval plan üstündeki iç mekân yoğunluğu yeni bir buluş olan S. Andrea al Quirinale Kilisesi'nde görülen hareket unsurla-

rı. Pietro Cortona (1596-1669) ilk bombeli cephe mimarıdır (San Luca e Santa Martina, 1635). Maderna ve Bernini'nin şantiyelerinde yetişen Borromini'nin (1599-1667) mekânların ve figürlerin karmaşıklığının denetimi alanındaki eşsiz hâkimiyetiyle getirdiği formülasyonlar onları aşmıştır: San Quarlino alle quattro Fontane (1638-1641), Sant'Ivo alla Sapienza (1642-1650).[4]

Bu Roma çevresinden hareketle barok araştırmalar Kuzey ve Güney İtalya'nın birçok merkezinde hızla yaygınlaşır.

Kuzeyde en dinamik kent Torino'dur; 1666'da bu kente yerleşen, eğitimini Roma'da tamamlayan ilahiyatçı Guarino Guarini (1624-1683) Theatolar San Lorenzo'yu (1668-1687) yapmış, bilimsel ve paradoksal bir mimarlık örneği sunmuştur. Gene eğitimini Roma'da yapmış olan Filippo Juvara (1676-1736) Superga Bazilikası'nı, Piemonte prensler anıt mezarını yapmış ve prensler için çok hoş, avangard konaklar inşa etmiştir (Stupinigi Av Köşkü, 1769'dan sonra). Cenova'da ise Corradi Rosso Sarayı'nı (1672-1677) yapmıştır: göz aldatıcı resimler ve renkli tavanlardan oluşan bir bütün.

Sicilya'da 1693 depreminden sonra kentlerin yeniden inşa edilmesi Catania'da, Noto'da, Palermo'da Palermolu ama Roma'da eğitim gören mimar Vaccarini (1702-1768) öncülüğünde barok formüllere uygulama alanı açmıştır. Nihayet, Napoli'de, 1751'de Roma'dan giden Ferdinando Fuga ve Caserte'de Vanvitelli'nin (1752-1774) çalışmaları İtalyan 'baroku'nun son şantiyeleridir.

B) *Barok mimarlığın alanı.* – Etkin merkezlerin barok formüllerle çok çabuk tanışması klasik mimarlığın yavaş gelişmesiyle

4) Jean Castex, *Renaissance, baroque et classicisme*, Paris, Hazan, 1990.

çelişir. Yerel olarak ve kuralların ve zorlayıcı unsurların olmamasıyla daha çabuk özümsenen barok özgürlük hiç kuşkusuz patronların ve uygulamacıların çok büyük ilgisini çekmiştir. XVIII. yüzyılda Aydınlanma Avrupası'nda, barok süsleme ve lüks, tiyatro ve kütüphane gibi birçok yeni projede yer almaya başlar. Nihayet sipariş potansiyelinin önemini ve bir saray sanatının gücünü ön plana çıkaran bütün bölgelerden yararlanma durumu da sözgelimi Germen bölgelerinde ve Latin Amerika'da barokun başarısını açıklar.

Rubens'le ve şenlik dekorunun etkisiyle Belçika'ya (1635) ve İngiltere'ye yayılır: Wren'den (1632-1723) James Gibbs'e (1682-1754). Bu yayılma kısmen Roma Katolikliği'nin kökenleriyle açıklanır: Güney Almanya'da, Schwaben'de, Bavyera'da, Avusturya'da barok üslup birçok mimarlık kuşağıyla birlikte Katolik devletleriçinde yerleşir. Fischer von Erlach (1656-1723) 1690'dan itibaren Viyana'da Aziz Carlo Borromeo'yu (1716-1725) inşa ettirmiştir; Ottobeuren Manastırı'nda (1714-1717), Steinhausen'de (1727) Dominikus Zimmermann Schwaben köy kiliselerinde "ustaların becerisiyle masumiyetin birleşmesi olan" mermer dekora geniş yer verir (P. Charpentrat). Balthasar Neumann (1687-1753) Würzburg'da Vierzehnheilingen Kilisesi'nde rokokomimarlığı mermercilerinin ve ressamlarının çalışmalarına geniş yer veren binalar yapmıştır.

Rokoko dekoratörlerinin dindışı yorumlarında (Meissonnier, Oppenordt, Cuvilliés) küçük ölçeğiyle Würzburg Sarayı gibi Paris modası (Hôtel Soubise) sarayları besler. Fransa'da kamu binalarını (Nancy kraliyet alanı demir işçiliği eserleri) ve konutları (giriş kapıları dekoru), "XV. Louis" zanaat ve popüler sanat biçimleri de dahil olmak üzere tamamlayan rokoko ya da rokay dekoru 1720'den sonra kabul ettirir kendini.

İspanya'da barok mimarlık Herrera'nın ağırlığından sonra büyük bir gelişme göstermiştir; José Churriguera (1665-1725) ve kardeşleri mekân ve biçimlerin özgünlüğü açısından Borromeo'yla rekabet ederler. Latin Amerika'da İspanyol işgalinin bıraktığı bütün katmanlardan (inşaatına 1510'da başlanan Santo Domingo Katedrali gotik üslupta inşa edilmiştir, 1612'den sonra Juan Gomez de Mora tarafından bitirilen Mexico Katedrali klasik bir yapıdır) ve yerel kültürle melezleşmelerden (XVI. yüzyılda Meksika'da) sonra barok çözümler 1650'den başlayarak İspanyol Amerikası'nda ve Brezilya'da, hemen her yerde kabul ettirir kendisini. Bunlar Meksika'da Puebla Rosario Şapeli (1687) ve Profesa Kilisesi'nden (1714-1720) sonra mermer dekorun yaygınlaşmasına dayanırlar, barok araştırmaların zanaatsal ve popüler statüsünden çok büyük ölçüde yararlanırlar ve sonunda, 1750'den başlayarak, saray mimarlığına geçerler. Peru'da, Cuzco'da, 1650 depreminden sonraki Cizvit kilisesi tam anlamıyla barok bir yapıdır. Brezilya'da Cizvit ve Fransisken misyonerlerinin inşa ettikleri ilkel ve mütevazı kiliselerden sonra, Lizbon mimarlarının kurdukları XVII. yüzyılın büyük şantiyeleri klasik esinlidir (Bahia, Olinda). 1650'den itibaren barok formülasyonlar Brezilya'ya da ulaşarak güçlü ve popüler yerel yorumları canlandırır (Belem'de San Francisco Kilisesi, 1653-1670; Bahia'da San Francisco Kilisesi, 1700; daha sonra, Ouro Preto'da Rosario).

V. Bölüm

NEOKLASİSİZMDEN EKLEKTİZME VE RASYONALİZME (1750-1890)

XVIII. yüzyılın sonundan itibaren Eski Rejim'in monarşik sistemlerinin bunalımı siyasal devrimlere ve bağımsızlıklara götürmüştür. Eski dengeler yıkılır, kentler büyür ve dönüşüm geçirir; üretimler ve çeşitli meslekler kısa sürede sanayi kapitalizminin, tekniklerinin ve "mekanik" ürünlerinin egemenliği altına girer.

Fransa'da XV. Louis döneminde önem kazanan kilise siparişleri azalır, daha sonra, Restorasyon dönemindeyse yeniden artar; buna karşılık, kraliyet siparişleri 1763'ten sonra artar ve XVI. Louis döneminde büyük bir kamu binaları faaliyetine denk düşer, daha sonra istikrarını yitirir ve 1840'tan sonra ve İkinci İmparatorluk döneminde tekrar yoğunlaşır.

Bu dönemde neoklasisizm ve eklektizm, klasisizm ilkelerinin yorumundaki birliği, Eski Rejim toplumları hiyerarşisinden ayrılamayan birliği yok eden bir geçişin ifade edildiği sorunsallar ve biçimlerdir. 1750'den sonra mimarlık istikrarsız, eleştirel ve özgürleştirici bir ara devreden geçer ve bu devrenin belirgin özelliği bilimsel düşünce ve tarihsel düşünce, Rönesans'tan

sonra bilimsel mimarlığın buyurgan otoritesini oluşturan inanç bunalımıdır. Bununla birlikte, yeni bir mimarlık sisteminin ortaya çıkışı gecikir ve XIX. yüzyılda mimarlık alanında siparişleri, kurumları ve uygulamaları yönlendiren tutucu güçler eleştirel rasyonalizmin yükselişini daha rahat denetler ve bu arada birçok yararlı özelliği özümserler; kentleşmeden doğan sıradan ya da ince bir estetikle, İkinci İmparatorluk'un kiralık evleri bağlamında anıtsal barok mimarlığın da İtalyan kırsal kesim mimarlığının da (Clisson, 1806) aynı şekilde kesinlikle taklit edilebileceğini gösteren eklektik ve tarihselci formüller açısından iyice tatmin olmuş kamusal mimarlığın olağanüstü taleplerine denenmiş bir ampirizmle cevap verirler; sipariş girişimcilere doğru yer değiştirdiğinde iş adamları, teknisyenler, aydın, yüksek düzeyde belediye başkanlık divanı üyeleri 1850'den sonra rasyonalistlerin yeni yaklaşımlarını, bunların yeni yerleşim sorunlarını düzenlemede yararlı oldukları ortaya çıkınca desteklerler.

I. – Neoklasisizmin ve eklektizmin kültürel kaynakları

1. Geçmişe bakış. – Antik sanatın taklidinin tarihsel temelleri tartışmaya açılır: bu bağlamda, etkin olanlar bir yanda bilinmeyen antik kalıntılarla doğrudan temas eden mimarların seyahatleri aracılığıyla somut arkeoloji (Herculanum kazıları, Paestum'un keşfedilmesi, ulusal mirasın gitgide daha iyi tanınması), öte yanda geçmişin yapı tekniklerine ilgi duyma.

1750'de Soufflot Paestum'dadır, 1751'de İngiliz Stuart ve Revett Yunanistan'da, 1757'de de Adam Spalato'da, 1784'te Amerikalı Jefferson Nîmes'dedir. 1750'lerden başlayarak Roma'daki Fransız Akademisi görevlileri yeniden Roma yapılarıyla

ilgilenmeye başlarlar: Peyre ve de Wailly neoklasik projeleriyle ölçüsüzlük duyguları uyandıran büyük antik hamamlarla ilgilenirler. Bu seyahatler bütün Avrupa'da çok büyük sükse yapan yayınların sonucudur; David-Leroy 1758'de *Yunanistan'ın En Güzel Anıtlarının Tahrip Olması*'nı yayınlamış, bunun hemen arkasından Stuart ve Revett'in *Athenian Antiquities*'i (1763'ten başlayarak) gelmiştir; daha sonra da bütün Avrupa'da tarihsel stillerin çoğulluğunu empoze eden yayınlar patlamıştır.

Fransa'da son akademik yapıtlardan [J.-F. Blondel'in *Fransız Mimarlığı* (1752-1756) adlı yapıtı "Fransız tarzı mimarlığın son büyük derlemesi" (Pérouse de Montclos) ve *Mimarlık Dersleri* (Blondel ve Patte, 1771-1777)] sonra eleştirel ve kuramsal üretim yer değiştirir; ilgi kurallar ve düzenlerüstünde yoğunlaşmaz artık, "konuşan bir mimarlık" ön plana çıkar: "Bir binanın güzel olması yetmez; binaya bakan onun yansıtmak istediği karakteri de hissedebilmelidir" (Boffrand, 1745). Söz bazı akademik çevrenin bağımsız yazarlarına, saraya ve iktidara yakın eleştirmenlere geçer (Caylus, Cochin); bunlar Roma'da modern sanat tarihinin temellerini atan uluslararası çevrelerde yürütülen düşüncelerden haberlidir ve Antikite ve geçmişin mimarlığı üstüne bilgilerin göreliliğinin bilincine varma konusunda önemli bir rol oynarlar.

Mimarlık tarihinden çok o dönemde onun yerini tutan şey, yani referans yapılarının seçimi sınırları ve amaçları içinde dönüşüme uğrar. Gotik yapılar Soufflot tarafından analiz edilmiştir, daha sonra Paestum tapınaklarının yapıları Labrouste tarafından ve Sicilya tapınakları da bunların çokrenkliliğini yeniden kurgulayan Hittorf tarafından incelenmiştir.

XVIII. yüzyılda birçok bina gotik üslupla yapılmıştır: Fransa'da Orléans Katedrali (XIV. Louis 1707'den sonra vermiştir kararını), İngiltere'de Westminster Manastırı (1736-1745), Al-

manya'da Spire Katedrali'nin sahını (1775). İngilizler gotik mimarlığı erken dönemde benimsemişlerdir ve 1800'de James Wyatt'ın Willam Beckford için yaptığı Fonthill Abbey gibi konutlar da dahildir bu tercihe. Bölgesel mimarlık özellikle İngiltere'de tarihe geçmiştir ve bu bağlamda öncü bir yapıttan söz etmek gerekir: James Malton'un, taklit ve yorum mimarlığı pratiğinin kökenini oluşturan *Essay on British Cottage Architecture*'ı (1795).

Antik toplumlarla ilgili bilimsel araştırmaların derinleştirdiği bu kültürel ilgiden XIX. yüzyıl başında tüm siyasal, sanatsal, mesleki, turistik ve ekonomik sonuçlarıyla birlikte ulusal anıtsal mirasın tanınması doğar; bu da "Gothic revival"a götürür bizi (1839'da Pugin ve Barry'nin yaptıkları Westminster Parlamentosu ve 1842'de Köln'de katedral şantiyesinin yeniden faaliyete geçmesi). Fransa'da bu "tarihsel anıt"ın bulunuşunun siyasal kökeninde "sanat, tarih ve bilim adına" "bütün ulusun malı olan" göçmenlerin ve kralın kültürel mirasının bir tür ulusallaştırılmasını uygulayan konvansiyonun kararı vardır.

Mimar Debret'nin I. Napoléon'un kararıyla girişilen Saint-Denis'nin restorasyonunda yaşadığı düşkırıklıkları Restorasyon döneminde skandallara neden olmuş ve ilk tarihsel anıtlar müfettişleri Vitet ve Mérimée'nin ilk Ortaçağ mimarlığı restorasyon şantiyelerini (Vézelay, Chartres vb.) heyecanlı, genç mimarlara (Viollet-le-Duc, Lassus) vermelerini teşvik etmiştir. Rolü sadece kimi zaman tartışmalı "şato ve katedral" restoratörlüğüne indirgenemeyen Viollet-le-Duc (1814-1879) son derece nesnel yapı analizleri gerçekleştirmiş, sistematik bir bütün gibi görülen Ortaçağ mimarlığı bağlamında gerçek ilkeler bulmuş ve keşifler yapmıştır; bu girişim ünlü yapıtı *Fransız Mimarlığının Açıklamalı Sözlüğü*'nün kaynağıdır: bu sözlük mimarlık tarihinin verilerini bile altüst eder, çünkü Antikçağ'ın mutlak

otoritesi ilkesini tanımaz ve arkeolojinin tüm yapı sistemine bilimsel bakışı uygulamasını doğrular ve Auguste Choisy ve onun *Mimarlık Tarihi* (1899) adlı yapıtına yol gösterir.

Romantizmin uygun edebi ortamından ve en popüler yazarların (Lamartine, Victor Hugo) açık desteğinden yararlanan bu hareket anıtsal mirasın korunmasından beri geçerli olan Tarihsel Anıtlar Yasası'nın kabul edilmesine götürmüştür (1883).

2. Teknolojik tartışma ve mimarlık kurumları. – Çoğu zaman yeni tarihsel yaklaşıma bağlı olan teknolojik tartışma 1750'den sonraki yapıları doğrudan doğruya beslemekle kalmaz, aynı zamanda mimarlık öğretilerini de dönüştürür, XIX. yüzyıl etkinliklerinin ve modernitenin de yolunu açar.

Gotik inşaat kalitelerinin tanınması önemli yapı projelerini besler. Yeni yapılaryöneticisi Marki de Marigny'nin yakını olan Soufflot 1755'te Paris'te Sainte-Geneviève Kilisesi (Panteon) mimarlığına atanır. Bu binada gotik yapı ve Yunan düzenlemesi sentezine gider ve bu tercih bir devlet sorunu olur. Binanın dengesinde ortaya çıkan sorunlar gereçlerin direnç ölçüsünü gündeme getirir: inşaat sorunlarının bilimsel yaklaşımına doğru ilk adım ve ideolojik sonucu yeni bir mimarlık tanımı (Soufflot'nun ölümünden sonra sorumluluğu üstlenen Rondelet tarafından oluşturulan "inşa etme sanatı").

Kentin organizasyonu ve donanımı Patte'ın (1723-1814) sezgisel, sistematik bir düşüncesinin ürünüdür. *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* (1769) adlı yapıtı XIX. yüzyıl yapılarının, teknik talimatların, hareket aracı olan "donanımlı-kent"in (G. Teyssot) yolunu açmıştır.

Mimarların yanında köprü ve yol mühendislerinin (bu eğitim kurumu 1747'de açılmıştır) rolü de çok önemlidir. Mühendis Perronet (1708-1794, köprüler okulunun ilk müdürü) son

eserleriyle yenilikler getirmiştir (Neuilly Köprüsü, 1770-1774, Concorde'da XVI. Louis Köprüsü, 1787-1791): "uzatılmış köprü kemerleri", yerleri sütunlarla doldurulan direkler, şantiyelerde fabrikalardaki üretimi andıran bir iş bölümü.[1] İnşaatta ekonomi saplantısı onu "doğayı taklit eden" (hayvan iskeleti) yönlendirici bir sezgiyle hareket etme noktasına götürmüştür, geleneksel yapı anlayışlarını önemsememiştir ve bu anlayış yapı mesleklerinin profesyonel alışkanlıklarının tartışılmasına doğru ilk adım ve tarihsel modeller referansının radikal bir biçimde reddedilmesidir.

Köprüler mühendisi, Perronet'nin öğrencisi ve çalışma arkadaşı De Prony (1755-1839) Birinci İmparatorluk dönemi örgütleme ve düzenleme işlerinde çok etkin olmuştur ve, yapay çimento kullanan Vicat (1786-1861) ile birlikte, inşaat ve yapı işleri alanındaki yaratıcılık ve yenilik bağlamında birinci sınıf bir mühendistir; daha sonraki kuşaklar (Montricher, Desplaces, Eiffel) şantiye, plan, proje ve atölye bağlamında yeni uygulamalara öncülük etmişlerdir.

Fransa'da mimarlık eğitimi 1740'ta Blondel'in kurduğu Ecole des Arts (Sanatlar Okulu) ve 1747'de Trudaine'in kurduğu Köprüler ve Yollar Okulu'nun işbirliğiyle yeni (ama geçici) bir dengeye kavuşur. Devrimden sonra Politeknik Okulu'nda Durand'ın dersleri (1760-1834) mimar-mühendis formasyonu bağlamında sınırları daraltır, daha sonra, 1819'da, Kraliyet Güzel Sanatlar Okulu'nda yeniden akademik bir kürsü kurulur. Ama iki konsey, Köprüler Genel Konseyi ve Sivil Yapılar Konseyi (1795) neoklasisizm aktörlerinin zorunlu olduğuna inanmadıkları bir paylaşıma dönüş fikrini ön plana çıkarırlar.

1) A. Picon, *Architectures et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marsilya, Parenthèses, 1988.

II. – Neoklasisizm

Neoklasisizm Avrupa'da, daha sonra Kuzey Amerika'da, 1750'den yaklaşık 1820'ye kadar, çeşitli biçimler altında ortaya çıkmıştır.

İngiltere'de önce Palladio ekolünün güçlü uzantıları görülür ve bu örnekler aristokratik (1723'te Mereworth'te Campbell'in yaptığı, Villa Rotonda'nın eşdeğeri yapı), kamusal (1769-1779'da Thomas Cooley'in yaptığı Dublin Borsası) siparişlerdir ve nihayet Adam kardeşlerle antik sanata bir dönüş görülür (Edinburgh'da Charlotte Square, 1791). Fransa'da XIV. Louis üslubuna dönüşten (Gabriel'in Küçük Trianon'u, 1762-1768; Ledoux'nun Bénouville Şatosu, 1767) sonra antik mimarlık etkin olur ve kamu binaları siparişleri başlar yeniden (Gondouin'in Tıp Okulu, 1769-1776); bu bağlamda Marigny'nin Roma yarışmaları aracılığıyla belediye yapılarının projeleri yönlendirmesine tanık olunur (1774'te hamam projeleri); bu etkinliklerin yanında, bilge ve filozof çevrelerinin seferberliği de görülür ve XVI. Louis'nin sarayı da rokoko karşıtı cephede yerini alır (1772'de Ledoux'nun yaptığı Guimard Konağı). II. Yekaterina Rusyası'nda ya da Prusya'nın başkentinde yapıların neoklasik, anıtsal bütünlükler içindeki devasa görünümü (Petersburg'da Thomon'un Deniz Borsası, Berlin'de Langhans'ın Brandenburg kapısı, 1789-1793; Schinkel'in müzesi, 1824). ABD'de antik kamu binaları mimarlığı bağlamında Thomas Jefferson (1743-1826) tarafından yapılan Richmond Capitol'ü (Virginia) İngiliz mimarlığından uzaklaşarak Fransız mimarlığına yaklaşan bir yapıdır.

Neoklasisizm farklı eğilimlerle de kabul ettirir kendisini. Marki de Marigny'nin Soufflot'ya verdiği siparişler aracılığıyla XVII. yüzyılla uzlaşan devlet sanatı, Jefferson'a göre antik cum-

huriyetlerdeki gibi erdemli bir sanat, 1780 ve sonrası sanatçılarına göre ilhamla gerçekleşen bir sanat olan neoklasik mimarlık bir sorunsallar yığınıdır.

Piranesi'den sonra, Roma'da, 1740'tan itibaren, ressamların (David) ve heykelcilerin (Houdon, Canova) yanında, birçok neoklasik ressam, yapıtlarını değilse bile projelerini heyecanlarla, duygularla, eğitici özelliklerle doldurmuşlardır ve bu özellikler Ledoux (1736-1806) ve Boullée (1728-1799) gibi sanatçıların vizyoner mimarlığı kavramıyla meşhur ettikleri devrimci sanatın ve ütopyanın düşsel anlatımlarına uygundurlar.

Mimarlıkta neoklasisizm entelektüeller ve devlet adamları tarafından desteklenir; tarihsel ve teknolojik, bilimsel ve ahlaksal bir tavırdan hareketle ilkesiz bir mimarlığın "aşırılıkları"na karşı çıkmışlardır bunlar. Geçmişin referanslarını modernleştirme iradesinin bir ifadesi olan neoklasisizm nihayet bir kolaylık ve rahatlık tavrıdır çünkü düzenleme gereksinimleri büyük şantiyelere, kamusal çalışmalara, mühendislerin "sanatsal eserler"ine uyarlanmış bir tür gerekli basitleştirme olgusu içinde gerçekleştirilmesi kolay olan sistematik çözümleri zorunlu kılar (dolayısıyla, Durand'ın Politeknik Okulu'ndaki derslerinin pratik içeriği önem kazanmıştır).

Gerçekten de, Aydınlanma Avrupası uygarlığında sosyal yaşam ve örgütleme gereklilikleri, köylerde ve kentlerde yapı ve bahçe tarihinde yeni bir evreye götürür.

Dönüşümleri (XIX. yüzyıldaki genişlemeden sonra) zararlı bir toprak ve gayrimenkul spekülasyonundan beslenen kentlerde güzelin yararlı olanla birleştirilmesi söz konusudur: *güzelleştirmeler* (alanların açılması, engellerin ortadan kaldırılması, parkların ve bahçelerin açılması) ve *donatımlar* (tiyatrolar, daha sonra, XIX. yüzyılda müzeler, kütüphaneler, istasyonlar, hastaneler ve önemli çalışmalar için gerekli *eserler*).

Köylerde, manzara, İngiliz soylu çevrelerinin girişimiyle, hayvancılık ve agronomi alanındaki yatırımlarıyla, doğanın güzelliklerinin değerlendirilmesi bağlamında yeni bir doktrini esinlemiştir.

Voltaire'den sonra (*Les embellissements de Paris*, 1749) filozoflar inşaat dünyasına kamu yönetimlerinin müdahale etmesini isterler; kamusal yarar açısından bu gücün meşruiyeti sadece güç merkezlerinin otoritesi ya da bu alanda söz sahibi olanların çıkarlarına göre ayarlanmış değildir, kuram ve öğretiden oluşan rasyonel bir girişim söz konusudur bu bağlamda.

Kuramcıların önem kazanması: Rahip Laugier'nin *Essai sur l'architecture* (Mimarlık Üstüne Deneme) adlı yapıtı 1753'te yayımlanır; eleştirmenlerin önem kazanması: Cochin, İtalya'dan dönüşünde (Soufflot'yla birlikte Roma ve Napoli'yi ziyaret etmiştir) *Supplique aux orfèvres*'i yayımlar; "antik sanat uzmanları"nın önemi: Caylus 1754'te *Recueil d'Antiquités*'yi (Antikite Derlemesi), Winckelmann 1764'te *Histoire de l'art chez les Anciens*'i (Eskilerin Sanat Tarihi) yayınlar. Öte yandan, kamu binalarının büyük bölümünün yapımını üstlenen mimarlar da önem kazanmıştır. Bourgogne devlet mühendisi Gauthey (1732-1806) kanallar ve köprüler, Givry'de son derece yenilikçi özellikler taşıyan neoklasik bir çarşı ve kilise yapmıştır.

Yenilikçi neoklasik mimarlık örnekleri arasında tiyatrolardan ve pasajlardan da söz etmek gerekir.

A) *Tiyatrolar*. – Orta Avrupa'daki özel tiyatroların boyutlarına uyarlanan rokoko üslubu salonları çok büyük salonlar izlemiştir. Palladio stilindeki cephesiyle Scala Tiyatrosu (Milano) düklük tiyatrosunun genişletilmesi sonucu inşa edilmiştir (1766'da 4000 kişilikti). Yunan anfiteatrı da bir salon modeli

bağlamında örnek alınmak istenmiştir: Besançon'da (Ledoux, 1775), İsveç'teki Gripsholm'de (1782). Fransa'da özellikle çok sayıda neoklasik tiyatro vardır: Nancy'de (1749), Lyon'da (1753), Reims'te (1773), Marsilya'da (1784), Montpellier'de (1786). Bordeaux'da valinin görevlendirdiği Victor Louis ilginç bir tiyatro yapmıştır (1772 yılı başı): dikkat çekici bir giriş bölümü ve anıtsalmerdiven, Fransa'da bu alanda ilk örnek olan sütunlu revakı sayesinde kentsel, aynı zamanda çok önemli bir anıt. Paris'te Peyre ve Wailly'nin (1778-1782) Comédie-Française'i (bugün Odéon) çok geniş fuayesiyle dorik bir revak sergiler: Condée Konağı etkisiyle gerçekleşen bir şehircilik faaliyetinin anıtsal unsuru.

B) *Pasajlar.* – Müteahhitlerin girişimiyle gerçekleşen ilk genel pasajların üstü metal ürünlerle ve camla kaplıydı; 1800'lerde Paris'te ve Londra'da ticari bir donanım, süs ve rahatlık unsuru olarak ortaya çıkan, yayalara açık, geceleri aydınlatılan bu pasajlarda dükkânlar vardı. "Kentsel yaşamın şaşmaz işareti" (J.-F. Geist) olan bu çözüm çok başarılı olmuştur: Paris pasajlarının sayısı 1820'den başlayarak (1823-1826 arasında: Opera pasajları, Vivienne Galerisi, Choiseul ve Colbert pasajları) artmıştır.[2] Daha sonra her yer pasajlarla dolar: Bordeaux (1831), Nantes (1840-1843) ve hatta Carpentras; 1850'den sonra, Avrupa kentlerinde Paris modelinden (Lahey "pasajı"na adını veren, 1885) esinlenilerek onlarca pasaj yapılmıştır ve bunların bazıları daha geniş ölçekli yapılardır (Milano'da Vittorio-Emmanuele Galerisi, 1865-1867; Napoli'de I. Umberto Galerisi, 1887-1890). Bu tip ABD ve Avustralya'da da yaygınlık kazanmıştır.

2) J. F. Geist, *Le passage*, Liège, Mardaga, 1989.

III. – Eklektizm

1820-1890 arasında bütün üretime egemen olur eklektizm; iki özelliği vardır: birikimi doğrulayan bir biriktirme süreci sonunda tarihsel ve stilistik referanslar arasından bir model seçimi; birçok model unsurundan oluşan bir karışım. Çağdaşlar tarafından kabul edilen klasik birliğin bunalımı: "Belirgin, egemen bir stil yoktur artık, bir deney labirentinde dolaşıp duruyoruz" (Thomas Donaldson, 1842). Burada neoklasisizmin de kaynakları ve neoklasisizmin kendisi olan eklektizmin kaynaklarına geri dönmüyoruz.[3] Mimarların İtalya ya da Doğu'da artan seyahatleri (P. Coste), tarihsel edebiyat, resim sanatı, tiyatro ya da opera sanatçılarıyla birlikte, "fatih burjuvalar"ın egemenliğindeki bir uygarlık bağlamında, zamanda (eski mimarlık) ve mekânda (egzotizmler ve kozmopolitizmler) çok farklı zevkleri besler. Amerikan mimarlarının Fransa ziyaretleri güçlü sanayicilerin sınırsız arzularını besler (Richard Morris Hunt'ın Güney Carolina'da, Biltmore Şatosu'nda Vanderbilt için yaptığı bina ve Blois ve merdiveni, 1890-1895); öte yandan, bu sanayiciler kimi anıtların Avrupa'da parçalanıp nakledilmelerini de kabul ederler. Biçimlerin yaygınlaşmasında yayınların da rolü olmuştur: Nodier ve Taylor'un *Eski Fransa'da Pitoresk ve Romantik Yolculuklar* albümleri (21 cilt, 1820-1878) nostaljileri beslemiştir, 1840'tan itibaren de mimarlık mesleğiyle ilgili dergiler haberlerin güncelleştirilmesine eski yayın organlarından daha iyi katkı sağlarlar.

Eklektizmin motivasyonları siyasal (İngiliz ulusal mimarlığı olarak gotik stil ya da III. Cumhuriyet'in ulusal birliğinin

3) L. Patetta, *L'architettura dell'Eclecttismo, fronti, teorie, modelli, 1750-1900*, Milano, 1975.

"sivil" ifadesi XIII. Louis stili), dinsel (Fransa'da Katolik restorasyon stili olarak Ortaçağ Roma ya da gotik kiliseleri mimarlığı), sosyal (kuzeyde "sanayi şatoları") olabilmiştir. Dolayısıyla, Lille kentinde neoklasik üsluptaki Edebiyat Fakültesi'yle neogotik Katolik Üniversitesi'ni karşılaştıran, "özel işaretleri olan" bir mimarlık ortaya çıkmıştır (Claude Mignot). Ama İngiltere'de aynı gotik stil aydın reformcuların stilidir.[4]

En ilginç varyasyonlar proje aracılığıyla üslup seçimini belli bir ciddiyet içinde meşrulaştıran varyasyonlardır: René Hodé'nin XIX. yüzyıl ortalarında Maine-et-Loire'da çarpıcı gotik bir üslupla inşa ettiği şatoların bir anlamı vardır; Brüksel Adalet Sarayı'nın barok stilinin ağırlığı (Polaert, 1861-1883) dönemin Belçikalı elitlerinin; Paris Operası'nın (Charles Garnier, 1860-1874) şenlik ve zafer havası yansıtan stili de İkinci İmparatorluk elitlerinin kendilerini tatmin ölçüsüdür.

Yüzeysel eklektizm XVI. Louis döneminde başlar ve bu bağlamda çok farklı yapılar söz konusudur: "Çin" üslubundaki Chanteloup Pagodası (1775, Nicolas Camus de Mézières), Trianon'da Marie-Antoinette'in rustik mülkü; neoklasik üslupta inşa edilen (1816-1822) Dreux kraliyet şapelinin çatısı gotik üsluptadır (1839). "Trubadur" üslubundaki vasat yapılar çok fazladır (Nice'te Fransiskenler Kilisesi'nin cephesi, 1840'a doğru).

Az sayıda önemli büyük yapının görüldüğü anıtsal tarihselcilik eklektizmin ustalıklarının görüldüğü bir yorum çalışmasıdır: geç dönem klasisizm yapılarıyla ilgili olarak Gottfried Semper, Ortaçağ taklidi yapılarla ilgili olarak Viollet-le-Duc (Pierrefonds Şatosu), barok saraylarıyla Garnier (Paris Operası ve Casino de Monte-Carlo), G. G. Scott (Londra'da Foreign Office, 1863-1868), Richardson, (Boston'da Trinity Church,

4) Cl. Mignot, *Architecture au XIX^e Siècle*, Freiburg, Office du Livre, 1983.

1874-1877). Ama Fransa'da klasik mimarlığın ağırlığı gerçektir: "Hiçbir büyük Fransız mimarı –Labrouste ya da Garnier– XIX. yüzyılda Ortaçağ akademizmi içinde yer almamıştır" (L. Grodecki). Büyük antik yapıların (zafer takı, hamamların tonozları) ve barok plastiğin karışımı demiryolu şirketlerinin gücünü yücelten büyük garların mimarisinde ön plana çıkar.

Daha ilginç olan büyük kamu binaları projesi tarihsel bir üslup içinde biçimleştirmenin zorlayıcılıklarıyla somut gereksinimlerin ve işlevlerin zor birlikteliği gibi bir problem ortaya çıkarır. İkinci İmparatorluk döneminde, iyi bir kullanım değeri ölçütü olan Paris'teki Labrouste kütüphanelerinde okuyucunun rahatlığı ve İngiliz hastanelerinde kapalı koğuşlar arasında işlevsel bir dolaşım sağlama (Royal Infirmary, Edinburgh, 1870-1879), bu değerin biçimlerin işlenmesinde etkili olduğunu gösterirler. Roma'da Margherita Sarayı'nın (1886-1890, Gaetano Koch) planı Farnese Sarayı planına göre çizilmiştir: büroların aydınlatılmasına göre uyarlanmış T biçimli bir plana göre, ince tabakalar biçimindeki yapının gizlenmesi. Bu anlamda, eklektizm bir geçiş döneminin, sanatı nasıl hoş bir uzlaşmaya indirgeyebileceğini gösterir.

IV. – Eleştirel rasyonalizm ve mimarlık

XVIII. yüzyılın ortalarından sonra, tarihin ve tekniklerin yeniden okunmasıyla gelen rasyonalist katkılar kuramsal üretimi beslemiştir; İngiltere'de, 1840'lı yıllarda, kuramcılar (John Ruskin, 1819-1900), yöneticiler (Henri Cole, 1808-1882) ve daha sonra sanatçılar (William Morris, 1834-1896) sanayi üretiminin mimarlık geleneğine getirdiği kopuşu eleştirel bir gözle

yorumlamışlardır. Fransa'da, Politeknik Okulu'nda mimarlık dersleri veren Léonce Reynaud'nun (1803-?) 1850'den sonra yayınladığı *Mimarlık Elkitabı* rasyonel, yapısal bir gelişme teorisini sergiler ve her yapıyı "mimarlık alanı"yla özdeşleştirir.

Rasyonalist mimarlığın ilk yapıları belli bir projeye göre geliştirilmiş ve düzenlenmiş yapılardır ve bunlar belli bir taklit ya da yorum sistemi içine *a priori* olarak dahil edilemezler, siparişleri büyük donanımlar ve yeni teknik olanakların kullanımını gerektirir: depolar, kapalı çarşılar, demiryolu istasyonları. Eklektizm formülleri bilimsel bir kültürü gerekli kılarken, yayılmasını belirleyen sınırlar, dünyanın her yanında bulunan mühendislerin teknik düşüncesiyle uyuşan rasyonalizm sorunsalları ona daha geniş ve daha az seçici bir yayılma alanı sağlarlar.

1. Donanımlar. – Rasyonalizm, en başta klasik geleneğe göre inşa edilenler olmak üzere, dönemin bütün yapılarında görülebilir. Biçimlerini artık mimarlık tarihi dışında görülmeyen, XIX. yüzyılda yapılmış ekonomik gelişmenin yeni enstrümanlarındaki gibi daha kısıtlı konumlarla sınırlamak tercih edilir. Bunların özenle inşa edilmiş birçoğu, tarihsel öncülleri olmayan ve mantıklı bir biçimde uygulanan yeni inşaat yöntemleri gerektiren, yeni projelerin doğru kullanımı için bir çözüm arayan mimari rasyonalizmin temel verilerini çok iyi gösterir.

Londra'da St. Catherine dokundaki kütleler (mühendis Telford, 1840) malların stoklanması, taşınması ve depolanması işlevlerine göre düzenlenmiştir; bunlar su dolu bir havuzun iskelesine düşey olarak yerleştirilmiş, dökme kaplara konmuştur, hoş bir biçimde ama sütunları arasındaki mesafenin geniş olduğu izlenimi bırakan bir alan gibi, dor üslubunda bir revak oluştururlar. 1851 Evrensel Sergisi için Paxton (1801-1865)

tarafından dökme demir, ağaç ve camdan yapılan ünlü Crystal Palace büyük seralar inşaatından çıkmış yapının endüstriyel standardının belirgin bir örneğidir. Paris'te Baltard'ın (1855-1866) haline esin kaynağı olmuştur: dikkat çekici üstü kapalı yollarla birbirlerine bağlanan, iyi aydınlatılmış ve havalandırılmış mekânlar dizisi, "metal ve cam şemsiyeler". New York ve Fransa'da 1860-1870 arasında ortaya çıkan büyük mağazaların serbest ve aydınlık bir merkezi giriş bölümü, lüks, eklektik bir dekoru olan, geniş, çelik bir iskeleti vardır.

Klasik eğitim görmüş birçok mimar çok sayıda kamu inşaatında bu yöntemi uygulamıştır. Labrouste (1801-1875) Sainte-Geneviève Kütüphanesi'nde (1842-1850), Bibliothèque Nationale'de (1857-1863) dökme gereçleri, demir ağ kemerleri, alçı tonozları, duvarları ustaca ve titiz bir biçimde birleştirmiştir. Viollet-le-Duc'le birlikte görkemli yapılarda demir ve dökme gereç kullanımı sorusunu ilk soran mimardır.

Metal inşaatın ilk örnekleri köprülerdir: Iron Bridge'in tonoz ve kemer arasına giren dökme parçalardan oluşmuş asamblajın ahşap yapıyı taklit ettiği ilk ilkel çözümünden (1779) sonra mühendisler zincirlenmiş demir ağlı kiriş çözümünü getirirler. Eiffel (1832-1923) kemerlerin taşıdığı birçok büyük demiryolu köprüsünden sonra (Garabit, 1884), adını taşıyan o inanılmaz yapıyı, kuleyi yapmıştır (1889). Aynı yıl Galerie des Machines (Paris Evrensel Sergisi) miller üstünde eklemlenmiş çelik yarım kemerlerle kolayca aşılmış gibi gözüken şaşırtıcı bir boşluk (400 3100 m) olarak ortaya çıkmıştır. Büyük garların birçok kez yeniden inşa edilen metal ve cam karışımı hangarları 1860'tan sonra en çarpıcı biçimlerine kavuşur (Londra'da St. Pancras Garı, 1868-1874). O dönemde sonu yokmuş gibi görünen bir gelişmenin inandırıcı örnekleri olan bu yapılara eşlik eden heyecanlı söylevleri bugün belleklerde canlandırabilmek zordur.

Açık seçik görülen perfıormans, nihayet, figüratif yeniliği ve ölçünün kırılmasını meşrulaştırır: gökdelenler. 1880'lerde Chicago'da doğan gökdelen çelik iskelet, elektrikli asansör ve yeni bir plan gerektirir. H. Sullivan (1856-1924) klasik, hiyerarşik planı bırakıp sıkışık, düşey bir örgüyü tercih eden ilk mimardır (Wainwright Building, St. Louis, 1890-1891).

2. Konut mimarlığı. – Kent konutları gereksinimlerinin sınırsız gelişme evresinin başından itibaren, konut mimarlığı, mimarlık mesleğinin önemli ölçüde yaygınlaşmasının temeli olmuştur; konut mimarlığının bu meslek için başlıca sektör olması yeni bir olgudur.

Viyana'da, Berlin'de, Hausmann'ın Paris'inde, yeni orta sınıf için, kiralık ev, müteahhitlerin çıkarlarını en iyi biçimde korumayı, inşaatların gerekliliğini en iyi biçimde yerine getirmeyi üstlenmiş mimarlar açısından büyük bir profesyonellik gerektirir. Yapılarda eklektizmin bütün biçimleri görülebilirken konutların uygun biçimde dağılımı çoğu zaman yaklaşık bir kullanım değeri verir sadece. Ayrıca, günümüzde projelerin modellerle ve yol düzenlemeleriyle çerçevelenmesinin getirdiği monotonluktan yakınılmaktadır.

Yeni ihtiyaçlar yeni çözümler getirir: hijyene önem vermeden, işçi konutundan, yerleşim bölgelerindeki banliyölerin gelişmesinden doğan yeni çözümler gelenekleri altüst edecektir.

A) *İşçi konutu*. – Bu bağlamda, İngiltere, Almanya ve Fransa'da (Creusot) çok yaygın olan, bir şirketin yaptığı, genellikle çok çabuk bitirilen patron çözümleriyle toplu konut ve donanımı konusunda bir çare arayan, bu amaca yönelik konut üretiminin yolunu açan ve kamu kurumlarının da yasalar çerçevesinde finansal açıdan, üretim mekanizmaları açısından işin içinde

olmasını isteyen hümanist kurumların etkinlikleri arasındaki çelişki dikkate değer.

İngiltere'de ilk belediye işçi konutu (163 lojman) Horace Jones tarafından (N. Pevsner) Londra'da, Farringdon Road'da inşa edilmiştir. Daha sonra kurumlar gelir: 1889'da kurulan ve 1890'da kabul edilen *The Housing of the Working Class Act* Yasası'nı hayata geçiren London County Council. Fransa'da sanayici Godin tarafından Guise'de (1870'lerde) yaptırılan Ucuz Satış Kooperatifi işçi lojmanı konusunda ilerici ve hijyenist ölçütleri oldukça üst düzeylere taşır (çok sayıda kolektif donanım), daha sonra hümanist kurumların danışmanları da aynı yöntemleri benimseyeceklerdir. Siegfried Yasası'yla (1894) devletin resmi ya da resmi olmayan organizasyonlara sistematik yardımı sağlanır; ucuz konut sağlayan bu organizasyonlar öncü mimarlara (sözgelimi H. Sauvage, T. Garnier) dinamik ufuklar açar.

B) "*Modern ev*". – Motorlu araçlarla ulaşılabilen büyük Avrupa ve ABD kentlerinin yerleşim banliyöleri ve bir ölçüde yeni "tatil ve eğlence sınıfı"nın yerleşim merkezleri, New England kıyıları ya da Avrupa'nın denizli kentleri yeni bir projenin temellerini oluşturur: pre-romantiklerin köy evlerinden sonra "rustik evler", "villalar", "köşkler". Mimarlar için çekicidir bu projeler çünkü müşteri tarafından istenen, kabul edilen (ya da kabul ettirilen) rahatlık, stil ve özgünlük araştırmalarını destekleyen bu *modern ev* projeleri (klasik ev karşıtı) bir demokrasinin, aristokrasilerin ve yaşam biçimiyle konut üstündeki otoritelerinin bitmesinin sonuçlarını kabul eden ilk mimar olan Viollet-le-Duc tarafından tanımlanmıştır.

Bu projeyle yüzyılın ilk yarısının "köy evi" pitoresk eklektizminden daha nötr çözümlere, hatta stilin reddedilmesine, iye-

yurttaş için doyurucu olan "akılcı bir fantezi"nin rahatlık ve konforuna ağırlık verilmesine geçilir. Burada temel bir rolü olan (1871-1881 arasında Londra yakınlarındaki Bedford Park sitesinde E. W. Godwin, R. N. Shaw tarafından yapılan evler) İngiliz konut mimarlığının etkisiyle (her şeyi özetleyen popüler *living*), Viollet-le-Duc'ün 1877'de kullandığı bir deyimle "modern konutlar" asimetrik planları, dağılımda yeni bir hiyerarşiyi ön plana çıkarır, hol ve gündelik yaşam alanlarına, yepyeni bahçe düzenlemelerine (sundurmalar, teraslar), kısacası yeni dergilerin (*The Studio*, *Art et décoration*) desteklediği gündelik yaşamın estetiği içinde önemli değişiklikleri yönlendirecek her şeye önem verir.

Rasyonalizm ve serbestinin görülmemiş bir karışımı olan modern ev projesi "art nouveau" mimarlığının uygulama noktalarını (Avrupa'da) ve daha sonra 1925'in gerçek villalarını haber verir.

VI. Bölüm

ÇAĞDAŞ MİMARLIKLAR (1890'DAN SONRA)

Sanayi üretiminin atılımı, halkın hızla kentlerde yoğunlaşması ve bu olgunun doğurduğu sosyal ilişkiler, XIX. yüzyılın sonundan başlayarak, yerleşim bağlamında yeni amaçları ve mimarlık projelerini belirler: sosyal konutlar, kolektif ve teknik donanımlar, ekonomik yaşamın enstrümanları.

1890-1914 arasındaki ilk evrede, Kuzeybatı Avrupa'da sanayi donanımları gereksinimleri (öncelikle Almanya'da) ve bir kent tarihi gerilimleri (öncelikle 1901'de bir konut yasasının kabul edildiği Hollanda'da) mimarlık talebinin özünü kamusal ve kurumsal etkinliklere yöneltir. Büyük sanayi girişimleri, kamusal otoriteler, yapı kooperatifleri yavaş yavaş yararcılık, etkin düzenleme ve biçimsel basitlik değerlerini (rasyonalist ve endüstriyel düşünceden, teknik kültürden kaynaklanan) benimseyerek mimarlığın derin bir dönüşümünün ilkelerinin ve uygulamalarının taşıyıcısı olmuş yeni bir aracı kuşağın etkinliklerini benimser.

Modern mimarlık geçmişin taklidi önyargısından kurtulurken farklı uzamları, gereksinimleri kesinlikle karşılayan bir proje

geliştirir, sirkülasyonun önemini ön plana çıkarır, sanayi kökenli yeni teknik olanakları mantıkla yorumlar. Bu birinci evrenin sonunda bu ilkeleri örnekleyen formülasyonlar ampirik düzeyde kalırlar: "Sözgelimi yeni mimarlığın beş noktası: kazık temeller, bahçe-çatılar, serbest planlar, uzunlamasına pencereler, bağımsız cepheler" (Le Corbusier ve Jeanneret, 1927). Bu işlevsel, teknik ve figüratif unsurlar, "tanımlanması zor mekânlar"ın özgün güzelliğinin temelleri olan radikal, enstrümantal bir mimarlık yaklaşımı adına başkaları tarafından yadsınmıştır: "İnşa etmek sadece organize etmektir: sosyal, teknik, ekonomik ve ruhsal yaşamı organize etmektir" (H. Meyer, Bauhaus'un yöneticisi, 1928).

Binaların donanımı açısından mekanikleşme ve yapılanmalar sağlıklı ve konforlu (konutlarda) mekanizmalara güçlü bir biçimde girmeye başlar, öte yandan, ticari mekânlarda da sirkülasyon ve güvenlik mekanizmaları ön plana çıkar; böylelikle, konutun etkinliğinin ve denetiminin teknisyenlerin tarafında olduğu görülür.[1]

Daha sonraki evre (1918-1950) yeni mimarlık örnekleri ve kurumsallaşması, ilkelerin ve formüllerin bazı merkezler, yayınlar ve uluslararası, yoğun ve hızlı ilişkilerle bütün dünyaya yayılması evresidir; bu aynı zamanda polemikler ve çatışmalar, anlaşmazlıklar ve direnişler evresidir.

1950-1975 arasında dünyanın hızlı bir biçimde kentselleşmesi "modern mimarlık"ın bölgesel biçimlerini üretir ve bu biçimlerin içinde yer alan üretim koşullarının dönüşümü kültürel talebin çelişkili ölçütleriyle, makineleşmenin getirdiği hareketlilik ölçütleriyle yapıların geleneksel sürekliliğini zorlukla uzlaştırır.

1) R. Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, Londra, 1967.

1975'ten sonra mimarlığın sanayi uygarlığının ve belki de değerlerinin büyük dönüşümüne etkin katılımı sorunu ortaya çıkar.

I. – Politik ve sosyal veriler (1890-1950)

1. Talebin ağırlık merkezlerinin sosyal dönüşüme yararlı bağlamlarla ilişkili olması. – İlkeler Fransa'da seçilmiş solcuların (sözgelimi H. Sellier) hijyenist ilericiliğinden Hollanda, İskandinavya, Weimar Almanya'sı ve Avusturya'da sosyal demokratların belediye sosyalizmine, İngiliz İşçi Partisi'nin kentin yeniden tanımlanması konusundaki müdahalelerine (E. Howard ve *Garden City* şeması, 1893), yerleşim problemlerinin ütopya va kopmalarla çözümlenmesine (1920'li yılların SSCB'sinde) kadar gider.

Proje ve talep ağlarının önemli bir rol oynadığı kesindir: mimari müdahale özel (modaya uygun bir konut zevki) ya da ticari (mağazalar ve sinema salonları) alanda yer aldıkça siyasal beklentilerle ilişki zayıftır (faşist İtalya'da da villalar ve modern mağazalar vardı); mimarlık kolektif yaşam ve kent düzenine angaje olmaya başladıktan sonra siyasal baskı, etkinlikleri belirler, geleneksel çerçeveler içine oturtur (dolayısıyla, sözgelimi 1935 yılında, Paris'te talihsiz yeni Trocadéro yarışmasında görüldüğü gibi), mimarlık kurumlarıyla ilişki içine sokar: bu bağlamda, bu etkinliklere sınırlı talepleri sunar (anıtsal çerçevenin güncelleştirilmesi, sözgelimi 1933'teki Floransa Garı yarışması) ya da bunları yeni amaçlar içinde yeni sonuçlara doğru yönlendirir (Hollanda ve İngiltere'de okul mimarisi, İsveç'te kamusal donanımlar, Hollanda ve Weimar Almanya'sında sosyal konut).

Ulusal bağımsızlığın ve nitelikli yöneticilerin teşhir edilmesinin söz konusu olduğu birçok ülkede yeni mimarlığın değerlerinin benimsenmesine ulusun genç mimar kuşağının argümanlarının modern tezlerle uzlaştığını kabul eden devlet aygıtı içinde karar verilir.

Yirmili yılların başında, genç mimarların coşkusunun etkili ve dinamik bir propaganda mimarlığını kabul ettirdiği SSCB'de görülen manzara budur: bu bağlamda, "konstrüktivizm" mekanizmi geçici yapılar içinde ya da proje amaçlı olarak yorumlar (Vesnin kardeşlerin III. Enternasyonal Anıtı: Tatlin, 1920; Emek Sarayı, 1922). Kesin çözümler getiren yapılara geçmek söz konusu olduğunda OCA mimarları birçok yenilikçi çözümü irdelemişlerdir: işçi kulüpleri (C. Melnikov, 1925), deneysel konut (Narkomfin, M. Guinzburg, 1929).

Meksika'da devrim klasik kültürel otoriteyi kırar; San Carlos Akademisi eğitimini reddeden ve Avrupa modernliğinin yararcı ve basit değerlerini getiren öncüler Jose Villagran Garcia ve Juan O'Gorman'dır. Vazquez, Barragan, Candela'yla birlikte sosyal projelere ağırlık veren (işçi konutları, sağlık kurumları) bu "işlevselciler" Ulusal Politeknik Enstitüsü Mühendisler Okulu'yla ilişki içinde bir eğitimi başlatırlar; böylece, Avrupa ve Kuzey Amerika modernitesini özümseyen bir dönem başlar ve 1940'a kadar sürer.

Brezilya'da yenilikçilerin özel etkinlikleri, entelektüellerin ve sanatçıların mütevazı boyutlardaki etkinlikleri (Sao Paolo'da mimar Warchavchik Evi, 1927) olarak kalırken Başkan Vargas'ın eğitim ve sağlık siyaseti yeni bir kamu binaları mimarlığı siyasetine uygun bir çerçeve kazandırır (Y. Bruand). Bakan Campanema yolu açar, 1935'te yeni eğitim ve sağlık bakanlığı binası proje yarışmasında radikal bir dönüşüm gerçekleştirir ve bu önemli siparişi eğitimini Rio'da yapan genç bir mimar

olan Lucio Costa'ya verir; bu mimarın ekibi (Leao, Moraro, Reidy, Niemeyer) 1936'da, 1929 yılında Rio'yu ziyaret etmiş olan Le Corbusier'nin tavsiyelerine başvurur.

Japonya'da Batı tekniklerine ve mimarlığına önem verilmesi 1875'lere kadar gider; konutlarda biçimlerin karıştırılması geleneklerin gücü karşısında başarısız olur. F. L.Wright (1918) ve A. Raymond'un (1921'den sonra) Japonya'ya gitmelerinden sonra modern mimarlığın temelleri bulunur ve bu özellikler daha sonra Paris'te Le Corbusier'nin yanında çalışmış olan genç mimarlar K. Maekawa, J. Sakakura tarafından aktarılır.

Çin'de, 1919'da Sun-Yat-Sen tarafından projelendirilen ülkenin modernleşmesi yirmili yıllarda çok sayıda yabancı mimarın (Amerikalı ve Avrupalı) ülkeye gidişine yol açar ve çok sayıda Çinli genç mimar ABD ve Avrupa'da hızlı bir eğitim görür. 1927-1937 arasında, Şangay'da (o dönemde Çinli mimarların yüzde 73'ü bu kentte çalışmaktadır) inşaat sektörünün önceliği kent burjuvazisinin ihtiyaçlarına cevap vermektir: Amerikan modeline göre donatılmış lojmanlar (Çin'de bir yeniliktir bu), betonarme ve Batı tipi inşaat kurallarının egemen olduğu oteller, sinemalar, bürolar; Fransızlar gelişmiş okul binaları inşa ederler ve bir yarışmadan sonra geniş bir sivil merkez oluşur kentte. Modern bir Çin mimarlığı sorusu gündeme gelir ve bu bağlamda ilk cevaplar Amerikan kaynakları etkisindeki bir "Şangay art deco" sanatının biçimlerine denk düşer (N. Delande).

Buna karşılık, totaliter rejimlerde demokrasilerin, kapitalizmin ya da bir sınıf sanatının ifadesiyle özdeşleşen yeni mimarlık, sözgelimi 1930'dan sonra SSCB'de ve Nazi Almanya'sında bastırılır.

Moskova'da toplumcu gerçekçiliğin kuralları "büyük harcamalar gerektirebilecek ve yaşam biçiminin sosyalist dönüşümü

düşüncesini gözden düşürebilecek zararlı ve ütopik" konstrüktivist araştırmaları dışlar (Komünist Parti Merkez Komitesi'nin kararı, Moskova, *Pravda*, 29 Mayıs 1930). Yeni Ekonomik Program sırasında Batı mimarlığıyla ilişkiler askıya alınır, profesyonel çevrelerde canlı kalan akademik geleneğin biçimsel ve anıtsal uzlaşmaları ön plana çıkar (Moskova şehircilik planı, 1935'te büyük, anıtsal kompozisyonların desteklenmesi, Kızılordu Tiyatrosu, 1934-1940 ve 1938'de açtığı şantiyesi 1941'de kapatılan Yofan'ın kazandığı Sovyetler Sarayı yarışması, 1930-1935). Nazi Almanya'sında Speer'in direktifleriyle ve Hitler'in anıtsal geleneğe verdiği önemle rejim parti şenlikleri (Nürnberg'de) dekoruna gereken ideolojinin ve kitlelerin heyecanı çerçevesi için gerekli geleneksel referanslar Helenistik mimarlıkta ve Berlin'deki kamu binaları mimarlığında bulunmuştur. Bu iki arkaizm, 1937'de Paris Enternasyonal Sergisi pavyonlarında karşı karşıya gelir.

İspanya'da Franco rejimi 1937'den sonra Madrid geleneğine uygun neoklasik formalizmi iş çevrelerine empoze etmiştir (Barselona'daki Cataluña Meydanı). İtalya'da birçok modern mimarinin faşizmle (sipariş bekledikleri) uyuşması, uluslararası çevrelerle sıkı ilişkiler içinde olan Milanolu "rasyonalistler"le ilişkileri akademik formüllere göre ele alınan büyük kentsel işlemlere kadar (Roma'daki Accademia Fascista, Del Debbio, 1927-1935) bulanık bir durum yaratmıştır.

2. Mimarlıkta yeniliğin çok sayıda ve karmaşık temeli vardır. – Partnerler kendilerini yenilediklerine göre sosyal temeller söz konusudur ama devlet ve kilisenin yenilik girişimleri yoktur artık ve etkili patronlar arasında yöneticiler, siyaset adamları (ama daha çok bizzat çalışan ve etkin olan) ve zevk sahibi bir elit (konut mimarlığı bağlamında) vardır.

Siyaset adamları (Fransa'da Lyon Belediye Başkanı, E. Herriot, Villeurbanne Belediye Başkanı L. Goujon, Suresnes Belediye Başkanı Sellier halk cephesi bakanıdır), devletin yönetsel ve teknokratik aygıtının elitleri genellikle yeni mimarlığa kesin bir destek sağlamışlardır: İngiltere'de Londra metrosu yöneticisi F. Pick, Fransa'da devlet demiryolları ağının başında bulunan R. Dautry (1880-1951), posta yöneticisi R. Estaunié (1862-1942) 1930'larda kendi alanlarında önemli eserler bırakmışlardıt.

Zevk sahibi elitler önemli siparişler ya da tercihlerin öncülüğüyle yeni ev sanatında önemli roller oynamak ister; İngiliz *Arts&Crafts*'ından beslenen bu sanat yüzyıl başında tüm sanat dallarında (resim, müzik, gösteri) görülen kültürel kopmalara yabancı değildir; mondenlerin, moda sanayicilerinin ve entelektüellerin yan yana bulundukları bu elit yaşam çerçevesi içinde açık seçik bir modernlik sergiler (Brüksel'de Stoclet Sarayı, Neuilly'de Studio de Doucet, Hyères'de Noailles Villası, Mezy'de Poiret'nin evi, La Frette'te Chardonne Villası, Paris'te Ağa Han Konağı).

Ayrıca, daha öncekidönemde doğmuş ve Viollet-le-Duc'ün "mirasçıları"nın devraldıkları rasyonalist ve teknolojik bir temel vardır: Hollanda'da Berlage, Fransa'da de Baudot ve Sauvage. Bu temel tekniklerin gelişmesiyle güçlenir (*sanayi seramiği, betonarme, unsurların biçimlendirilmesi*). Bir estetik temel söz konusudur çünkü sanatçılar öncü bir resmin içinden çıkan, Rönesans'tan miras kalan görsel sistemlerden bağımsız ve yeni gösterim yöntemleriyle (fotoğraf, aksonometri) birleşmiş yeni ilkelerin uygulanmasını mimarlığa yayarlar. Nihayet, profesyonel temeller: "teknisyenler" ve "sanatçılar" (yoğun rekabet içinde bölünmüş dekoratörler ve mimarlar) artık geleneksel loncaların ve akademik kurumların denetlemediği dağılmış bir emek pazarında rekabet ederler.

Tek başına "modernite"nin kesintiye uğraması gerçekliğini doğrulayan bu mesleki konumdan şunları çıkarabiliriz:

A) Kişisel promosyon sistemleriyle sipariş alma, gösteriler, reklamlar, "yaratıcı"nın prestijiyle işvereni çekici göstermek.

B) Çalışanların mesleki hareketliliği: "dekoratörler", önemli eserler veren (H. Van de Velde, P. Chareau, E. Gray) "mimar"lar, "girişimciler" (A. Perret) ve de üreticiler (J. Prouvé) olurlar.

C) Yeni çokdisiplinli yapılanmalarla meslekiortamı örgütleme iradesi: sözgelimi, Wiener Werkstätte, Werkbund (1907'den başlayarak Cermen ülkelerinde), modern sanatçılar birliği (1930'da Fransa'da UAM).

D) Bauhaus pedagojik projesinin (1919-1925 Weimar; 1926-1931 Dessau) temelini oluşturan "sanat ve tekniğin birliği" öğretisini (W. Gropius, 1919) uygulayan oluşum aracılığıyla yeni bir kültürün yeniden tanımlanması çabaları.

Mimarlık öğretilerinin yayılması sistemi hızlı bir biçimde ve modernlerin yararına gelişir: 1904'te Gaudet akademik kurumun son eksiksiz mesajını verir.

Klasik değer bunalımının ortaya çıktığı sanatçı salonları ve sanat, yayın ve kültür dünyası öncelikle modern bildiriye aracılık eder: sözgelimi, Paris'te Salon d'Autômne, sonra *Cahiers d'art*, otuzlu yıllarda Christian Zervos'un dergisi modernitenin kültürel anlamda uzmanlarınkinden daha geniş çevrelerce tanınmasının enstrümanlarıdır. Milano'da modern sanat ve mimarlık aynı kurumlar tarafından (Millione Galerisi) temsil edilir ve aynı eleştirmenler (E. Persico, 1900-1936) tarafından savunulur. New York Modern Sanat Müzesi 1932'de Avrupa mimarlığını bağrına basmıştır.

Mimarlık yayıncılığı alanında da tam bir çalkantı görülür: 1920'lerin başında öncüler (Almanya'da A. Behne, W. Gropius; Fransa'da J. Badovici) tarafından yayınlanan ilk örnekli dökümlerden sonra yeni dergiler (*Casabella*, *Domus*, *Architecture d'Aujourd'hui* vb.) özellikle resimlerle yeni referanslar gösterirler. Bir mimarın girişiminin monografik sunumu Le Corbusier'nin *Bütün Yapıtları*'nda modelini bulmuştur (1931'den sonra).

II. – Değişimler: yeni sorunlar, yeni mimarlık (1890-1914)

1. Sanayi ve mimarlık. – Ekonomik gelişmenin gücü sanayi ve iş dünyasında mimarlığın inisiyatif almasının yolunu açar.

Almanya'da grup liderlerine geçen belli başlı siparişler fabrikalardır: Berlin'de AEG türbin fabrikası (P. Behrens, 1909), Fagus-werk fabrikası (Alfeld'de W. Gropius, A. Meyer, 1911; döşemelerden ve sütunlardan bağımsız cam duvarlarıyla tipolojik ve figüratif yeniliği bir dönemi etkilemiştir). "Kanada siloları"nın, "belirli bir mimari kompozisyon"un örnekleri olan model bir fabrikayla Gropius (1883-1969) 1914'te Köln'deki Werkbund sergisine katılmıştır. Fransa'da T. Garnier (1867-1948) bir *Sanayi Sitesi* (1904, 1917'de yayınlanmıştır) incelemesiyle ve İtalya'da da Sant'Elia lirik sanayi enstalasyonları desenleriyle, kendi tarzlarında bu sanayi mimarlığının önemine tanıklık ederler. Ama 1917'de zanaatçıları, sanatçıları ve sanayicileri "bir kalite arayışı" içinde bir araya getiren Deutscher Werkbund'un kuruluşu Almanya'yı ön plana çıkarır; teknik enstitülerde eğitim gören yeni Alman mimarları kuşağının teknik ve endüstriyel kültürü aradaki farkı derinleştirir.

2. Mimarlık ve ev sanatı. – Elitlerin çok fazla artık-değerden yararlandıkları sanayi Avrupa'sında ve ABD'de modern ve yeni ev sanatı talebi önceki kuşağın eklektizminden tatmin olmayan bir burjuvazinin yorgunluğunu ifade eder.

A) *F.L. Wright'ın (1869-1959) girişimi.* – Chicago'daki 1893 sergisinden sonra konformizmin yükselmesi ve en ilginç yenilikçi Sullivan'ın (Carson Mağazası, Pirie & Scott, 1899) yalnız kalması olgusuyla F. L. Wright karşıtlaşır; '*prairies houses*'ıyla (Chicago'da Robie evi, 1909) yeni bir ev uzamı geliştirir: belirsiz, kaçıcı, sürekli, donanımlı, Amerikan orta sınıfının bir bölümünün bireyciliğini tatmin eden bir ev; Wright'ın 1910'da gittiği ve çalışmalarının yayınlandığı Avrupa'da "işlev ve rahatlığın şahane bir sentezi olan" (J. J. P. Oud, 1926) yapıları Kuzey Avrupa mimarları için temel bir referans oluşturur.

B) *Artnouveau.* – 1893 (*The Studio*'nun yayınının başladığı yıl) ve 1910 arasında Avrupa'da birçok merkezde şahıslar ve gruplar yenilikçi bir ev mimarisi taleplerine hoş cevaplar verirler; eski biçimlerden tamemen kopan "art nouveau" mimarlığı sanatçının bireyciliğini yüceltir ve bir bütüncül sanat kavramı önerir (F. Loyer): bu bağlamda, Glasgow'da C. R. Mackintosh (1868-1928), Brüksel'de V. Horta (1861-1947) ve P. Hankar (1859-1901), daha sonra H. Van de Velde (1863-1957), Viyana'da O. Wagner (1841-1918) ve J. Hoffmann (1870-1956), Fransa'da H. Guimard (1867-1942) ve Nancy okulu, Katalanya'da A. Gaudi (1852-1926) gibi isimlerden söz edilebilir. Viyana'da Wagner'in 1894-1914 arasında Güzel Sanatlar Akademisi okulunda verdiği dersler bir bilinçlenme getirmiştir: "Büyük sosyal çalkantılar her zaman yeni stillerle birlikte gelmiştir."[2]

2) O. Wagner, *Moderne Architektur*, Viyana, 1895.

Kendisi aynı zamanda projenin grafik niteliği ve bir tasarım sanatı üstünde de durmuştur. Obje üretim sistemi (sanatçı derneklerinden hareketle: Wiener Werkstätte, Compagnie des arts français vb.) hem daha bütüncül (yaşamın tüm çerçevesini tanımlamak) hem daha kolektif (Brüksel'de Stoclet Sarayı, Hoffmann ve Klimt, 1905-1909) mimarın girişimini saptırır. Lüks yapılarla, usta zanaatçıların performanslarıyla, nostaljik bir ifade olan "doğayla uyum içinde, basit bir biçimde inşa etmek"le (Hoffmann, 1896) sınırlıolan art nouveau mimarlığının etkileri nesnel olarak geçici olmuştur (yaklaşık 1890-1910); ama mimarlığı yeni projeleri ve yaşam biçimini bir incelik idealiyle birleştirme iradesi özgün bir yol açmıştır ve daha sonra A. Loos (1870-1933) ve R. Mallet Stevens (1886-1945) bu yoldan gitmişlerdir.

3. Sosyal konut. – Bu bağlamda, insancıl derneklerin "hayırseverleri" inisiyatif alırlar. Fransa'da, 1905'te, Rothschild Vakfı'nın bir Prag sokağı binası için açtığı yarışma "kolektif bir ev"de donanımlara verilen önem açısından belleklerde kalmıştır (E. Cheysson); Saïda Sokağı, İşçi Evleri Grubu'nun konutları (1912, Labussière) betonarme tuğla karışımı yapılardır; burada parsel üstünde dizilme biçimi terk edilmiş ve yeni bir tipolojinin yolu açılmıştır. Tony Garnier *Cité industrielle* adlı yapıtında bu formülleri belirgin özelliği otantik bir çaba olan daha geniş bir vizyon içine yerleştirir. Bu bağlamda, Hollanda başı çeker ve insansever eylemin amaç ve biçimlerini aşar. 1901 Yasası mülk sahiplerinin ve müteahhitlerin baskısını denetlemek ve sosyal konut üretimini desteklemek amacıyla belediyelere büyük özgürlük tanımış ve bir deneme döneminin yolunu açmıştır.

Kararlı sosyal demokrat militanlar (F. M. Wibaut, 1859-1936) tarafından desteklenen Amsterdam belediye meclisi 1917'de

belediye konut servisini kurar. Güneydeki yeni semtlerle ilgili planları 1917'de kabuledilen mimar Berlage (1856-1934) tip plan (Javaplein, 1912-1915) ve modern tekniklerin kullanılması fikrini savunur.

4. Betonarmenin altın çağı. – İnşaatçıların pragmatizminden doğan *demir takviyeli çimento* uzun süre mimarlığın sınırında yararcı bir yöntem olarak kalmıştır. Hacimli yapılar inşa eden ve işletme hakları alan mühendis F. Hennebique (1842-1921) inşaat şantiyelerine (sözgelimi 1900'e doğru tiyatrolar) giren gerecin pratik niteliklerini (ekonomi, güvenlik) gösterir ve bu gereç daha sonra, 1905'te resmi mevzuatlardaki yerini alır.

Yönteme özgü ifadeler (direk-kiriş, ağ, kapak taşı ve ince tonoz) arayan ilk mimarlar A. de Baudot (Victor Hugo Lisesi, 1895) ve özellikle A. Perret'dir (Franklin Sokağı evi, 1903; Ponthieu Garajı, 1905; Champs-Elysées Tiyatrosu, 1912). Mühendisler (İsviçre'de R. Maillart, Fransa'da E. Freyssinet) ve şirketler (Fransa'da Boussiron, Limousin) sanat eserleri ve büyük yapılar bağlamında yeni inşaat sistemlerini devreye sokmaya başlarlar.

III. – Teorilerden modellere (1918-1950)

Savaş, sonuçları çeşitli olan bir kesinti yaratır: makine kültürünün başarısı, sosyal konut ihtiyacının artması, yeniden kültür kozmopolitizmine doğru bir hareket ama aynı zamanda çekingen bir "düzene dönüş" hareketi. Mimarlıkta yenilikler referans yapıların zincirlendiği belirli merkezlerde görülür. Bir-

çok kolektif olgu yeni mimarlığa dikkat çeker ve uluslararası boyutunu güçlendirir onun:

– Yarışmalar (*Chicago Tribune*, 1922: Cenevre'de Milletler Cemiyeti Sarayı, 1927; Moskova'da Sovyetler Sarayı, 1931).

– New York'taki Moma'da R. Hitchcock ve P. Johnson tarafından düzenlenen *The International Style* sergisi (1932).

– Uluslararası modern mimarlık kongreleri, CIAM'lar (1928'den başlayarak); 1933'te Atina'da gerçekleştirilen CIAM sonucu ünlü Atina Şartı doğmuştur.

– 1927'de, Werkbund, Stuttgart'ta, Weissenhof semtinde Avrupa araştırmaları karşılaştırmaları toplantılarını düzenler; bu olay Avrupa gruplarının tüm liderlerini bir araya getirir: Behrens, Mies Van der Rohe, Gropius, Oud, Le Corbusier, Scharoun, Bourgeois vb. Öteki benzer etkinlikler Brno (1928), Wroclaw (Breslau, 1929), Stockholm (1930), Viyana'da (1932) gerçekleşir.

1925-1935 arasında, olgunluk dönemindeki birçok mimarın gerçekleştirdiği yapılar büyük yankı uyandırır ve getirdikleri formüller uluslarası başarılara tanıklık eder.

1. Avrupa. – Belirleyici olgu mimarlık üretiminin eski tarihsel merkezlerinin bağımsız bölgelerindeki inisiyatiflerin artmasıdır. Kendi içinde irdelenmesi gereken bir olgu olan sipariş alanının yer değiştirmesi, büyük olasılıkla, sanayide ya da kamusal alanda büyük bir kültürel özerkliğe sahip kurum yöneticilerinin gücüyle ilişkilidir.

Hollanda'da De Klerk ve dostları (sözde Amsterdam "ekspresyonist okulu") yapıların bakımı üstünde dururlar, Berlage (J. Wils) mirasçıları ve Stijl mimarları kısmen Wright'tan esinlenerek daha radikal formülasyonlar geliştirmişlerdi: Papaverhof (Wils, 1919), daha sonra Rotterdam'da Kiefhoeck (Oud, 1925-1930). Utrecht'te Schröder Villası bir düzenleme ve neoplasti-

sizm sentezidir (G. Rietveld, 1925). Araştırma alanları değişir, yeni tipolojiler yaratılır: kamu binaları (Hilversum'da belediye binası, W. M. Dudok, 1924-1930), sağlık projeleri (Hilversum'da Zonenstraal Sanatoryumu, J. Duiker, 1928), okullar (Amsterdam'da açık hava okulları, Duiker ve B. Bijvoet, 1929-1930), sanayi ve ticaret mimarlığı (Rotterdam'da Van Nelle fabrikası, J. A. Brinkman ve L. C. Van der Vlugt, 1929).

Weimar Almanya'sında grup liderleri kabul ettirirler kendilerini: Gropius, Mies Van der Rohe (1886-1969); *Siedlung*'lar (toplu konutlar) çoğalır, kentlerde üretilen basit biçimli, rasyonel yapılar: Yeni Frankfurt'ta, Römerstadt ve Westhausen (E. May, 1927-1931), Karlsruhe, Dammerstock (Gropius, 1927-1928), Dessau-Törten'de (Gropius), Magdeburg'da (B. Taut). Dessau'da yeni Bauhaus (Gropius, 1925-1926) planları ve yapıları yeni örgütleme ilkelerinin radikal anlamda kanıtlanmasıdır.

Britanya'da, Beeston'da Boots fabrikası (O. Williams, 1935) betonarme, mantar biçimli direklerden ve cam bölmelerden oluşan bir kompozisyondur. Paris'ten giden Lubetkin ve Tecton ekibi Londra'da Highgate yenilikçi konutlarını (1935) ve hayvanat bahçesinde penguenler için ünlü havuzu (1938) inşa ederler.

Çekoslovakya'da, özel sektör siparişlerinin dinamizminin (Brno'da Tugendhat Villası, Mies Van der Rohe, 1928-1930) yanında, Thomas Bata (1876-1932) Zlin'de, 1920'li yıllarda kapsamlı bir inşaat projesi (fabrikalar, konutlar, servisler) ortaya atmıştır: 1950'ye kadar süren betonarme (başmimar F. L. Gahura), sistematik bir örgü (6,15 x 36,15 m). Prag'da bir sigorta merkezi bağlamında J. Havliceck (1899-1962) büro tipolojisini hayata geçirir (1929-1931).

İsveç'teki Stockholm sergisinde (1930), G. Asplund'un metal ve cam karışımı çalışmasından sonra, yeni sosyal demokrat çerçeve içinde kolektif donanımlar düşüncesi özel bir inşaat

anlayışının temelini oluşturur: Helsingborg Konser Salonu (S. Markelius, 1931). Finlandiya'da A. Aalto (1898-1976) yerel maddi kültürü entegre eden, işlevsel ihtiyaçları karşılayan kamu binaları gerçekleştirmiştir (Paimio Sanatoryumu, 1929-1933, Viipuri Kütüphanesi, 1928-1935).

Fransa'da en yenilikçi mimarlar uzun süre özel siparişler için çalışmışlardır: Villa La Roche, Villa Stein, Villa Savoye; Le Corbusier ve Jeanneret (1923-1931), Villa Noailles, Villa Poiret; R. Mallet-Stevens (1924-1927 arasında). Kuşağının en plastikçi mimarı olan Le Corbusier sosyal yaşam projeleri içinde tipolojiyi ve estetik değerleri yenileme kapasitelerini gösteren en önemli mimardır: Yeni Düşünce pavyonu (Paris dekoratif sanatlar sergisi için bir "villa", Paris 1925), İsviçre pavyonu (Cité universitaire de Paris, 1931) ve Refuge de l'Armée du Salut (1932). Pessac evleri (Le Corbusier, 1925-1927) bir müteahhit tarafından yapılmıştır ancak daha yaygın toplu ve ucuz konutların yapılması için otuzlu yılların başında HLM'nin projelerinin gerçekleşmesini beklemek gerekmiştir. Drancy'de La Muette kuleleri ve paralelyüzlü yapıları (E. Beaudouin ve M. Lods), Chatenay-Malabry'de bir mimar grubu tarafından yapılan binalar ve Villeurbanne'da M. Leroux'nun binaları. Okul inşaatları da gelişir (Villejuif'te Karl-Marx Okulu, Lurçat, 1932) ve Clichy'de kapalı çarşı/halk evi (Lods, Beaudouin, V. Bodiansky ve J. Prouvé ortaklığı, 1937-1938) çelikten yapılmıştır.

2. Amerika. – Amerikan *builders* tekniğinin dinamizmi ve mimarların konformizmi, ABD ve Kanada'nın büyük merkezlerinde, ticari inşaatlar ve kamu inşaatları bağlamında, işverenler nezdinde "güzel sanatlar" formüllerini uzun süre bağdaştırmıştır. Ama sanayi mimarlığında teknik ve rasyonel formülasyonlar uzun süredir öne çıkmıştır ve Amerikalı inşaatçılara,

bir üretim siti örgütlenmesi içinde, A. Kahn'ın (1869-1942) SSCB'de de yararlandığı, dünya çapında ve gerçek anlamda bir avans verirler.

Genellikle doğal uzamla kurulan ilişki üstünde yoğunlaşan ama sınırlı amaçlara yönelen çarpıcı örneklerin (R. Neutra'nın "çöl" evleri, Wright'ın "çavlan" evleri) yanında dekoratif formalizmin büyük yapılara ("art deco" üslubu) uyarlanması biçiminde yenilikler de görülür ve 1930'dan sonra kent projeleri bağlamında mimarlık tarihçilerinin ve müzelerin desteklediği, hacimlerin ve serbest mekânların kombinezonu temelinde bir düşünce ortaya çıkmıştır (*Daily News* binaları, R. Hood ve Howells, 1929 ve bir mimar grubu tarafından ortaklaşa yapılan Rockefeller Center, 1932-1937). Otuzlu yıllarda Gropius ve Mies Van der Rohe'nin ABD'ye yerleşmesi bu eğilimleri belirginleştirir ve 1950'li yılların teknik incelikleri ve dizaynıyla örnek yapıların yolunu açar.

Avrupa/ABD ilişkileri bu göçle sınırlı değildir. R. Neutra'nın (1923) ve Helsinki'den giden ve Chicago yakınlarında bir yere yerleşen Eliel Saarinen'in (1873-1950) ABD'deki yaşamları da oldukça eskiye dayanır; Cranbrook Academy of Art'ın başına geçmiştir ve yetiştirdiği öğrencilerin (oğlu Euro ve Charles Eames) 1940-1950 yıllarının mimarlık ve dizaynında çok önemli rolleri olmuştur.

"Bölgesel" direnmeler arasında, modernizme direniş döneminde (Claude Bergeron) Katolik Kilisesi siparişlerinin, eklektizmin en kötü sapmalarının (Outrement Saint-Viateur Kilisesi, Montréal, 1911) tıka basa doldurduğu ya da anıtsal resmi bina özlemi içindeki devasa ve şatafatlı yapılar (Séminaire de Trois-Rivières, 1927-1929) aracılığıyla uzun süre akademik normları desteklediği Québec'i gösterebiliriz. Montréal'de Güzel Sanatlar Okulu 1950'lere kadar modası geçmiş bir akade-

mik eğitim vermiş, buna karşılık, McGill Üniversitesi 1941'den başlayarak modern Avrupa sorunsallarından esinlenmiştir.

3. Avrupa'da ve dünyada savaş sonrası dönem

A) *Avrupa'nın yeniden inşası.* – Bir ara dönemde, II. Dünya Savaşı'nda tahrip olmuş yerleşim bölgelerinin yeniden inşası çifte bir deneydir, çünkü yönetim ilkeleri ve bir uygulama biçimini tanımlamak mimarlara da tutarlı sonuçlar üretme zorunluğu getirmiştir, oysa, her şey eksiktir (özellikle 1930'dan beri gerçek anlamda bir uygulama içinde olmayan birçok genç mimar deneyimsizdir). Britanya'da yeniden inşa seferberliği hızlı projelerin anahtarı (Coventry Projesi, Şubat 1941) yerel otoritelere çok büyük bir özerklik tanınmasıyla başlar ve bunun arkasından 1945'te iktidara gelen İşçi Partisi'nin hayata geçirdiği istimlak ve planlama etkinlikleri gelir. Fransa'da Vichy rejimi titiz bir devlet organizasyonunu (1944'te Yeniden Yapılanma ve Şehircilik Bakanlığı olmuştur) yürürlüğe koyar: bu çerçevede faaliyetler bütün bölgeleri kapsamış ama "savaşın tahribatı"nı andıran onarımın son derece yıpratıcı mevzuatı sınırları içinde sürmüştür çalışmalar.

Fransa'da 1945-1955 arasında birçok çalışma, arsa mülkiyetinin dökümünün çıkarılması sonucu, yenilikçi bir projeyle sürdürülmüştür: Maubeuge'de (Lurçat), Royan'da ve özellikle Havre'da A. Perret ve eski öğrencilerinden oluşan bir ekiple gerçekleşen çalışmalar. Marsilya'da Le Corbusier bir konut birimi (1949-1952), "konut laboratuvarı" gerçekleştirir: gelişmiş mekanizmaları ve donanımları kendiliğinden yürümeyen, genel konut hizmetlerini gerekli kılan bir sistemdir bu.

Britanya'da modern kullanım amaçlarına uyarlanmış (Coventry'de) kent alanında görülen dönüşümler kent planlama-

sının temelini oluşturan *New Town Act* (1946) için deneme çalışmalarıdır. Hollanda'da Rotterdam'ın yeniden inşası uzamın ve toprak mülkiyetinin yeni bir dağılımla planlanmasının bütünüyle yeniden tanımlanması için hareket noktasıdır: bu faaliyetler savaş öncesi dönemin yenilikçilerini bir araya getiren ajanslar (sözgelimi Lijnbaan; J. H. Van der Broek ve J. B. Bakema, 1955) tarafından gerçekleştirilir.

SSCB'de yeniden inşa merkezileşmiş araştırma, inceleme ve projeleri gündeme getirir; 1948'de üretilen konutların yüzde 60'ında bu konjonktürde müthiş bir gücün temellerini bulan mimarlık akademisinin farklı programlarına göre geliştirilmiş tip planlar uygulanmıştır; dolayısıyla, 1954'e kadar SSCB, Doğu Almanya ve Polonya topraklarında patlayan standart bir anıtsallık vardır.

Buna karşılık, Almanya'da yerel yönetimler tarafından yönlendirilen tahrip olmuş kentlerin yeniden inşasında arsaların birleştirilmesi işlemi öngörülmemiştir, bu da öncelikle özgünlüğe yakın zanaatsal çözümleri kolaylaştırmıştır (Köln, Dresden). Daha sonra, sanayi ve siyaset çevrelerinin dinamizmi eğilimi altüst eder, modern mimarların etkinliklerini destekler (Berlin senatosunun 1953'te aldığı bir kararla 1957'de Interbau sergisinin düzenlenmesi).

B) *Dünyanın başka bölgeleri.* – ABD'de savaş sonrası refah dönemi kent merkezlerinde yoğun bir inşaat faaliyetine yol açar: gökdelen tipolojisinin yenilenmesi ve büyük ajansların bu modernleşme hareketi içinde yer almaları (New York'ta BM merkezi, W. K. Harrison ve M. Abramowitz, 1948-1950, Lever House, Skidmore, Owens & Merril, SOM, 1952). *Brazil Builds* sergisinden (Moma, 1943) sonra New York'ta ünü yaygınlaşan Brezilya'da çoğu zaman toplu konutlarda ulusal modernite ör-

nekleri artar (Rio'da Pedregulo, A. E. Reidy, 1950). Japonya'da yeniden inşa kentlerde çağdaş tipoloji sorunsalını geleneksel konutla birleştirir; konutlar devletin müdahalesinin etkisiyle lojman yapımı alanında yoğunlaşır (1950).

Belli başlı siparişleri (Modern Sanat Müzesi; Kamakura, J. Sakakura, 1951) savaş öncesi dönemin mimarları alır, buna karşılık, rakipleri kamu binalarını yaparlar (Hiroşima'da Barış Anıtı, Tange, 1949-1953).

IV. – Mimarlık: büyümenin enstrümanı (1950-1975)

1950'den sonra demografik gerilimler ve kentleşme inşaat taleplerini ve bütün dünyada yaygınlaşmasını hızlı bir biçimde etkilemiştir. Bu bağlamda, sonuçlar daha önce bilinmeyen kitle etkileridir ve mimarlık etkinliği statüsünde kamu inşaatları siparişinden kaynaklanan iki seçim arasında büyük bir gerilim söz konusudur: kitlesel üretim için mimarlığı bilimsel ve teknolojik alana entegre etmek (aktarılabilir olduğu düşünülen uygulama ve kazanımların taklit edilmesiyle) ya da simgesel üretim bağlamında bu alana bir kültürel farklılık, sanatsal yaratım etkinliği statüsü vermek (bireylerin ve grupların inisiyatif potansiyeliyle birlikte). Ayrıca, farklı bağlamlarda coğrafi dağılım sadece siyasal tarihin (sömürge imparatorluklarının parçalanması ve bağımsızlıklar), din tarihinin (Katolik Kilisesi anıt talebinin sona ermesi, aynı talebin İslam dininde yükselmesi), toplumsal tarihin (1950'den sonra Avrupa'da ihtiyaçlara anında cevap verme ve konut yapımının hızla sanayileşmesi) etkisiyle bölgesel gerçeklik ve meşruiyete sahip olabilen uygulamaları ve ilkeleri yönlendirir. Evrensel mimarlığın son dönüşümü

"modernstil"in arkasından sanayi kültürüyle bir araya gelmiş ve ulusal siyasetlerle ve gelişme düzeyleriyle farklılaşmış mimarlıklar gelir.

Bütünlüğü içinde, büyük çapta inşaatlar bağlamında inşaat teknikleri istikrar kazansa ve maliyetleri düşse de, inşaat sistemleri araştırmaları yeniliğin en güçlü motorları olmaya devam etmektedirler. Yapılarındonanımı (konfor, iletişim) gelişir ve çeşitlenir, bütçelerin önemli bir bölümünü götürür. Her yerde genelleşmiş bir makineleşme kentleri ve yakın çevrelerini etkiler, dönem konutların, donanımların ve hizmetlerin dağıldığı bir dönemdir; bu "banliyö çağı"nda "ticaret merkezleri"ndeki inşaatların kentlerdeki yapıtları esinlemiş oldukları gösterilebilir (C. Bergeron, Montréal, Centre Bonaventure).

1. Üstatların otoritesi. – Avrupa ve Kuzey Amerika'da üstat kabul edilen önceki kuşağın mimarları genellikle öğrencileri tarafından yenilenen "klasikleşmiş" yapılar yaratmışlardır.

Mies Van der Rohe, projelerinin yetkinleştirilmiş minimalist anıtsal bir yorumunu yapmıştır: New York (Seagram Building, 1958), Chicago, Toronto, Montréal, Berlin (Ulusal Galeri, 1969). İş ve aktivite dünyasında sergilenen bu yapıların çoğu çağdaş üretici etkinliklerin Anglo-Saksonlar tarafından mimarlık aracılığıyla iyileştirilmesinin yolunu açar; daha sonra P. Johnson ve L. Kahn çok sayıda sanayi ve araştırma siparişi alırlar (K. Frampton) ve bu yapılar uluslararası model özellikleri kazanırlar. Buna karşılık, Le Corbusier girişimlerini, aydınlatma ve çokrenkliliğin sanayi kalitesi ölçütlerinden sapan bir mükemmelliği dengelediği şiirsel denetimin yaşamsal alanlarının kullanımıyla, kullanım değeri bağlamında ileri düzeyde araştırmaların belirsiz kombinezonuyla tamamlar (Ronchamp Şapeli, 1951-1955, La Tourette Manastırı, 1956-1959).

Daha sonraki mimarlar kuşağında birçok yapı üstatların formüllerinin ve stilistik kazanımlarının doğru ama genelleşmiş bir kent planlaması ölçeğinde yorumlarıdır: Le Corbusier, Fransa'da, sözgelimi G. Candilis ve ekibinin toplu konutlarını, Britanya'da A. Wogenscky'nin kamu binalarını, London County Council ekiplerinin yapılarını (Roehampton Estate, 1956) ve Japonya'da ülkenin uluslararası mimarlık simgesi altında gelişmesine katkıda bulunan Mayekawa ve Tange'nin kamu binalarını esinlemiştir.

2. Ulusal kimliğin ifadesi. – Hindistan'da ve Brezilya'da ve daha küçük ölçekte Meksika'da özel kamu yapıları dünyanın yeni jeopolitik durumunu gösterirler.

Çandigarh, Pencab'ın yeni başkenti, Hindistan'ın bağımsızlığından sonra, 1951'de, başında kentin planını çizen ve siyasal merkezin binalarını inşa eden (1956-1962) Le Corbusier'nin bulunduğu bir Batılı ekibe emanet edilmiştir: bakanlık binaları, adalet sarayı, meclis... Tümü çok geniş bir alana yayılmıştır. Kaba beton, yeni biçimler, proje ve boyutlar, ölçüler modern bir anıtsallık getirir: İngilizlerin getirdiği klasik kültüre göre bir bağımsızlık bildirisi.

Brezilya'da Brasilia şantiyesi 1955'te faaliyetleri yeni bir federal başkent kurarak yeniden dengelemeyi düşünen başkan Kubiçek'in siyasal bir kararıdır. L. Costa'nın projesi (1957) hızla hayata geçirilir ve O. Niemeyer'in planlarına göre inşa edilen belli başlı kamu binaları ve katedral 1960-1981 arasında bitirilir. Mimarın plastik düşgücü, bu resmi binalarda R. Burle Marx'ın süslemeleriyle zenginleşen olağanüstü, lirik anıtsallıkta figürler yaratmıştır.

Meksika'da ulusallık ve yerlilik karışımı bağımsız bir mimarlık kültürü bir mimar olan Miguel Aleman (1946-1952) döne-

minde etkili olmuştur. Bu dönemde muazzam altyapı ve donanım çalışmaları gerçekleştirilmiştir: Mexico Üniversite Kenti (1950 yılı başları, C. Lazo yönetiminde kolektif proje) geniş bir kentsel bütündür (ayrı ayrı kuleler ve paralelyüzlü binalar, modern tipolojinin klasik anlatımı), duvar süslemeleriyle merkezi kütüphane (J. O'Gorman, 1952) Meksika ressamları duvarcılığının güçlü geleneklerini doruğuna çıkarmıştır (D. Rivera, J. C. Morado). 1960'lı yıllarda birçok büyük kamu binasının modernite ve İspanya öncesi gelenek arasında, mirasın korunmasıyla ilişkili olarak bir sentez arayışı içinde olduğu görülür. Mexico'da Ulusal Antropoloji ve Tarih Müzesi (1963-1964) kalıp beton ve taş bir yapıdır ve merkezi 'patio'da alüminyumdan bir sundurma bulunur: "Çelik, demir ve alüminyumu olan bir Maya mimarı gibi çalıştım" (P. R. Vazguez). Kaba betondan askeri okul (A. Hernandez, 1974) şevli hacimli, piramitli bir yapıdır. Chiapas eyaleti yönetim sarayında (D. Munoz Suarez, 1982) önemli bir avlu Maya mimarlığının yataylık ve belli bir eksene göre düzenlenme özelliklerini hatırlatır.

3. **Mimarlığın yeni alanları.** – Bu yoğun gelişme döneminde, mimarlığın "düzenleyiciler" tarafından örgütlenen bir kent planlamasına dahil edilmesine ve belirli programlar içinde yoğun üretime öncelik verilmesine dayalı mesleki alanların yeniden dağılımı gerçekleşir. Mimarlık mesleği bir yandan tam mesai isteyen bir uğraş olmanın ayrıcalıklarından yararlanırken bir yandan da sipariş dağılımının daha dengeli gözüktüğü ve inşaat sanayisi sarsıntılarının daha bir uyumlu karşılandığı Kuzey Avrupa'da belki o kadar yoğun olmayan çelişkili entegrasyon ve bağımsızlık stratejileri arasında çekişme konusu olmuştur (A. Jacobsen, Danimarka). Nihayet, mühendislerin geliştirdiği yeni yöntemler büyük bina yapımında önemli roller oynar.

A) *Konut üretimi*. – Britanya'da ve Fransa'da kent planlamasıyla (Île-de-France'ta SDAU, 1965) ve resmi örgütlerle denetlenir bu faaliyetler (Plan Constructif, 1971) ve bu amaçla üretim biçimi (inşaatın sanayileştirilmesi) ve tipolojisi (kuleler ve paralelyüzlü yapılar) rasyonelleştirilir; konut sanayisinde dönüşme olur. 1960'lı yıllarda kent mimarlığını yeniden tanımlamaya yönelik etkinlikler görülür: İskoçya'da, Cumbernauld'da, Londra yakınlarındaki Thamesmead'de, Grenoble'da (La Villeneuve, 1966-1975), Toulouse'ta (Le Mirail, 1967-1975).

B) *Okul inşaatları*. – Yeni eğitim siyasetleriyle belirlenen bu faaliyet Britanya, Fransa ve Hollanda'da yapıların programlanmasını ve prefabrikasyonunu teşvik eden önemli ve dinamik bir program olmuştur. Britanya'da okul ve üniversite yapıları Pop Art kültürüne yakın yeni mimar kuşağı için neo-konstrüktivizm ve brütalizm denemeleri olmuştur: A. ve P. Smithson (Hunstanton'da ortaokul, 1949-1954), J. Stirling (teknoloji departmanı, Leicester Üniversitesi, 1959, 1963, tarih departmanı, Cambridge Üniversitesi, 1964-1967). Hollanda'da, Amsterdam'da bir okul (Aldo Van Eyck, 1958) mekânların karmaşıklığı üstüne bir tartışmanın destek noktasıdır.

C) *"Mühendislerin mimarlığı"*. – 1940'tan önce başlayan ve özellikle 1950 sonrasında gelişen bu mimarlık yeni tekniklere bağlıdır: Torroja (1899-1961) ve Nervi'nin (1891-1979) eğri yapıları, E. Freyssinet'nin (1879-1962) sıkıştırılmış betonarmesi, B. Laffaille'ın (1900-1955) ince gövde ve örtüleri. O dönemden sonra bu sanat eserleri, bu yöntemler büyük bina inşaatlarına dönüşürler (ABD'de Raleigh Stadı, Nowicki, 1952-1953) ve anıtsal etkiler yapar (Paris'te CNIT'in tonozu, Paris'te N. Esquillan, 1957-1958 ve Sidney Operası, J. Utzon,

1956'daki yarışma). Ulaşım sistemleri mimarlığı bağlamında işlevseldüşünce yeni tipolojileryaratmış (Roissy I Havaalanı, P. Andreu, 1966-1974), mühendislik tekniği kültüründe inşaatın biçimsel işlenişi yenilenmiştir.[3]

4. Sistematik bir mimarlık araştırması. – Yeni inşaat sistemlerinin bulunması, fabrikasyon sürecinin yenilenmesi büyük bir gelişme gösterir; *neo-konstrüktivizm* (ya da, K. Frampton'un deyişiyle, *neo-prodüktivizm*) hemen hemen her yerde yaygınlaşır ve bir yığın kaynak ve yorum görülür bu bağlamda: yeni bir "inşaat sanatı" tanımı (Alüminyumun Yüzüncü Yılı Pavyonu, Paris, daha sonra Lille ve Villepinte, J. Prouvé, 1954, Lozan'da sergi pavyonu, M. Bill, 1963), yapı sistemi araştırmaları (Jussieu Bilimler Fakültesi, birleştirilmiş borular biçiminde bir iskelet, E. Albert, 1963-1971), üç boyutlu kafesler (B. Fuller, K. Wachsmann, S. Duchâteau) ve gergin kumaş örtüler (F. Otto).

Kolektif projelerde işverenlerin projeleri birleştirme eğilimlerine (tasarlayıcı-inşaatçı ekipler bağlamında) bağlı olarak inşaatta ekonomi arayışları dönemin sonunda birçok ilginç yapının ortaya çıkmasına yol açmıştır: Montréal'de Habitat 67 (230 konut, Moshe Shafdie, 1967), Vancouver'de Simon Frazer Üniversitesi (A. Erickson, 1970), Fransa'da, Ivry'de yenileştirme çalışmaları (J. Renaudie, 1969-1980) ve Bron'da Lyon II Üniversitesi (R. Dottelongue, 1969-1971)... Bunların tümünün belirgin özelliği "fışkıran bir mimarlık"tır. Gene buna yakın bir anlayış içinde, az çok doğrudan doğruya Le Corbusier'nin öncüllerine bağlanan *megayapılar* (Archigram, Y. Friedman,

3) C. Siegel, *Formes structurales de l'architecture moderne*, Paris, Eyrolles, 1965.

K. Kurokawa) birçok projeye temel oluşturmuştur (Tel Aviv, Bakema, 1963, Tokyo, Tange, 1960).[4]

5. Sorgulamalar ve tartışmalar. – Boyutlarının ve isteklerinin tarihsel örnekleri olmayan bir talepten doğan gerilimler bir yığın tartışma ve terslik doğurmuştur.

İtalya'da amaçları maddi olmaktan çok siyasal ve ideolojik olan biryenilenme döneminden sonra, B. Zevi, biçimsel eleştiri argümanlarıyla Amerikan mimarlığının *organik uzamını* Avrupa mimarlığının *rasyonel uzamıyla* karşıtlaştırır;[5] talebin tarihsel dönüşümüne ilgisiz kalan ve yöntemlerini sanatsal eleştiriden alan bu polemik, "eğilimler"in varlığını ve dolayısıyla mimarın özerkliğini belirleyici teorik bir üretim zorluğundan kurtuluş çaresi haline getiren daha sonraki tüm polemiklerin kaynağı olmuştur. 1952'de AIA Kongresi'nde, Gropius'un tasarlama ve üretim ayrımı karşısında endişelendiren tavrı mesleğin üretim koşullarının gelişmesinden önceki bir statü üstünde içe kapanmasının bir işareti olmuştur (L. Benevolo). 1953'ten sonra CIAM krizi ve R. Venturi'nin modern mimarın entegrasyon hırslarından tartışmalı biçimde kopuşu daha sonraki tarihselci epizodların habercisi olmuştur.[6]

1968'den sonra, özellikle Fransa'daki mimarlık eğitiminde baş gösteren kriz bu formasyonun arkaik içeriğini tartışmaya açar ve sipariş alma bağlamındaki kazanımları bir süre için askıya alır.[7]

4) R. Banham, *Megastructure, Urban Features of the Recent Past*, Londra, 1976.

5) B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, 1945.

6) R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966; Fra.: *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1971.

7) J. Lucan, *France Architecture, 1965-1988*, Paris, Electa-Le Moniteur, 1989.

V. – Mimarlık ve sanayi uygarlığının dönüşümü (1975'ten sonra)

Bu evre daha önceki evreyle çelişir. Bir yandan, sanayi sistemi ve sosyal sistem üstündeki sonuçlarıyla petrol krizi (1973) yoğun ve hızlı konut üretimi hedeflerini yok eder. Öte yandan, üretim merkezleri, finansal yatırım biçiminde (Japonya, ABD) ve siyasal yatırım biçiminde (1981-1992 arasında Fransa'da ve 1991'den sonra Berlin'de) talep potansiyeli bulunduğu bir yerde düşüşe geçer.

1. Dönemin verileri. – Krizin genel sonuçları hem inşaat faaliyetinde hem de karar mekanizmalarının ve mimarların kültüründe ortaya çıkmıştır.

A) *Fransa*'da 1973 krizinin etkileri doğrudan olmuştur: sistematik mimarlık araştırmalarının arkası gelmemiştir, konut inşaatlarında bir gerileme olur ve üretim yüzde 50 oranında azalır, bu alanda çalışan büyük ajanslar kaybolur. Devletin müdahalesi mesleği kurtarmaya yöneliktir: yasalarla (1977'de "mimari eser" ve "inşaat kalitesi" "kamusal yarar" olarak tanınmıştır), mimarlığın "araştırma" finansmanı aracılığıyla yansıyan dolaylı yardımla, devlet siparişleri için açılan yarışmalara katılım üzerinden medyalaştırılmasıyla (1979'dan başlayarak).
Sorun, bu krizin somut sonuçlarının çok etkin uluslararası ilişkiler bağlamında açık ve kesin kültürel etkilerinin neler olduğunu bilmektir.

B) *Avrupa*'da, "Avrupa kentinin yeniden inşası" (L. Krier, M. Culot) "kent biçimleri"nin analizinde bazı enerjileri harekete geçirir ve bunun en önemli sonucu ticaret dünyasının

yaklaşık bir biçimde hayata geçirdiği bir taklit öğretisidir. Fransa'da 1974'ten başlayarak "yeni bir kent mimarlığı" projesi ortaya çıkar ve bu proje yeni bir anıtsallığa, "anakronik bir düşünceye" (F. Choay) açılır. Bununla birlikte, bu bağlamda birçok isim, İtalyan R. Piano, İngiliz R. Rogers, N. Foster, P. Rice, Fransız P. Andreu, F. Deslaugiers projeye teknolojik yaklaşım eğilimini sürdürürler.

C) *ABD*'de sipariş almak, o anlayışa bağlı kalmak isteyen Amerikan mimarlarının (B. Goldberg, Marina City, Chicago, 1964) tecrit edilmesi pahasına, Avrupa modernitesiyle kalan bağları koparmak amacıyla yararlanılan eleştiricilerin (Ch. Jencks) ve polemikçilerin (T. Wolfe) destekledikleri aşırı bir medyalaştırma olgusuyla örgütlenir. "Moderm mimarlığın ölümü"nün ilan edilmesi (St. Louis, Missouri, 15 Temmuz 1972), "dekorlu hangar" postulatı (R. Venturi), *postmodernite*nin hassas, tarihsel temeller üstünde yaratılması, *tarihselciliğin* beklenmedik dönüşü ve bir *neo-maniyerizmin* gelişmesi (V. M. Lampugnani) bu krizin en çok bilinen özellikleridir. Bunun sonucunda birçok ajans ortaya çıkmıştır: R. Meier, I. M. Pei vb.

D) *Japonya*'da mimarın statüsü ölçütlerin özgünlüğü ve açık seçikliğiyle, farklılıkla (yoğun bir kentsel kaos temelinde gerçekleştiğinden daha da gerekli olan) kabul ettirilebilen bir mimarlık araştırmasını canlandıran bir rekabet içerir. Dolayısıyla, elverişsiz arsalarda ve çevrelerde kullanım değeri açısından olumlu sonuçlar alabilmek için "Palladiostili", "Zen", "antropomorfik" mimarlıklar ve de mesleki performanslar... Japonya'da uzamlaraegemen olan ve inşaatlar üstünde denetim kuran yeni bir mimar kuşağı bireysel konut yapımında kabul ettirir kendisini: Kasuo Şinohara (doğ. 1925), Tadao Ando (doğ. 1941).

2. Fransa'da mimarlık

A) *Programlar*. – Geçmişin değerlerini ve "kentin kendi içinde yeniden inşasını" ön plana çıkaran bir bağlamda eski yapıların *yeniden işlenmesi* mimarları harekete geçirir ve farklı sonuçlar veren bu faaliyetler çoğu zaman –kültürel donanım bağlamında– kamusal programlarda yoğunlaşır.

Sözgelimi, Bordeaux'da Lainé Antreposu ve Paris'te Gare d'Orsayve konut mimarlığı, New York'ta *lofts*, tüm partnerlerin çabalarının devreye girdiği, olağanüstü başarıların görüldüğü Paris'te (eski Buisson Saint-Louis sanayi çamaşırhanesi, 14 konut, B. Kohn, 1979-1984).

Öteki programlar anlayış ve eğilimleri başka çözümlere götürür; sanayi dünyasının tekrar hareketlenmesi genellikle yeni yerleşim yerlerindeki yeni fabrika inşaatlarına götürür ve bu bağlamda mimarlığı girişimin saygınlığına katma düşüncesi egemendir (Swindon'da Centre Renault, N. Foster, 1983; Conflans'ta Thomson fabrikası, Valode ve Pistre, O ve Arup ve P. Rice'la, 1985-1986; Saint-Quentin'de Thomson fabrikası, R. Piano, 1988-1991). Çevre kaygısı, mimarın o zamana kadar ihmal edilmiş projeler çerçevesinde çalışmasını doğrular: sözgelimi ticaret merkezleri (Architecture Studio, Saint-Herblain, 1990; J. Nouvel, Nîmes, 1991).

B) *Teknikler*. – Araştırmacıların 1960'lı yılların konstrüktivist anlayışı doğrultusunda gerçekleştirdikleri çalışmalar büyük yapılarda çok çarpıcı gelişmelere sahne olur, tipolojiler ve biçimler yenilenir ve ortaya çıkan yapılar "donanımlı konut"un rasyonalist postulatını örnekler.

Bu alanda birçok yapı yenidir: metal-tekstil karışımı yapı (Cambridge'te Schlumberger araştırma merkezi, M. Hopkins,

1985), "kablo-kirişler"le gerilen cam bölmeli yapılar (La Villette seraları, A. Fainsilber ve P. Rice, 1985-1989), asma çatılar ve destekli gereçler (Quimper'de Fleetguard fabrikası, R. Rogers, 1980), yapıştırma dış cam (VEC) (Paris'te hôtel industriel Berlier, D. Perrault, 1986-1989). Paris'teki ilk Zénith için çözüm metalik bir iskelet ve tekstil ağırlıklı bir çatı sistemidir: yeni toplumsal talepler bağlamında tipik bir projedir bu (P. Chaix ve J.-P. Morel, 1981). İki katlı yeni Solférino Geçidi çelik bir yapıdır (M. Mimram, 1992).

C) *Kamusal siparişler*. – Fransa'da 1981'den sonraki faaliyetlerde gerçek yenilenme, öncelikli ve zorunlu resmi proje etüdünün ("mimari kalite" ölçütlerinin dikkate alınması) ve kamusal siparişlerin (1983 merkeziyetçilikten ayrılma yasasının sonucu olarak devlet siparişleri ya da yerel kuruluşların verdikleri siparişler) birleşmesinin bir sonucudur.

Bu bağlamda, bir yığın yönetim binası (Toulouse'ta hôtel de région, J.-P. Estrampes, 1982-1991; Strasbourg'da hôtel du département, C. Vasconi, 1986-1990), kültürel amaçlı binalar (Villeneuve d'Ascq'ta müze, R. Simounet; Nîmes'de medyatek, N. Foster, 1984-1993; Arles'da arkeoloji müzesi, H. Ciriani, 1988-1995) yapılmıştır. Devlet siparişleri sonucu gerçekleşen faaliyetlerin çoğu çok güçlü bir kullanım değerini çevre bağlamında pozitif bir farklılaştırma unsuruyla bağdaştırır (maliye bakanlığı, Huidobro ve Chemetov, 1982-1989; Grand Louvre, I. M. Pei ve M. Macary, 1983-1994; Cité de la Musique, C. de Portzamparc, 1984-1990; Robert-Debré Hastanesi, P. Riboulet, 1981-1988; Bibliothèque de France, D. Perrault, 1988 başı). Défense'taki Grande Arche (O. von Spreckelsen ve P. Andreu, 1983-1989) sade bir anıtsal kamusal mekân oluşturur. Her iki durumda da yarışma mevzuatı mimar kadrosunu yenilemiştir

ve büyük ölçüde yabancı mimarlar çalışmıştır bu alanda; bu faaliyetlerin ikincil etkisi de medyaların (ve karar mekanizmalarının) kesinlikle mesleğin ünlülerine odaklanan *star sistemi* eğilimidir.

3. Belirsiz yönelimler. – Güncel koşullara egemen olan şey çelişkilerdir: bir yanda partnerlerde yenilenen bir kapasite ve yetenek, sürekli değişen teknikler, "her türlü çarpıcı bina inşaatını gerçekleştirebilecek bir sanayi" (H. Ciriani), öte yanda ise yeni mimarlığa toplumsal bağlamda çeşitli olumsuzluklar yükleyen polemikler ve güçlü toplumsal tutuculuğun ve kültürel hareketsizliğin sefaleti. Bir yanda son derece titiz bir inşaat anlayışı, görülmemiş bir çevre bilinci, partnerler arasında daha güçlü bir paylaşımcılık, öte yanda özgür mimarlığa, modern maniyerizmlere, yeni "tavırlar"a karşı sınırsız bir sempati. Her tarafta kamu binaları siparişlerinin olumlu bir denetim gerçekleştirdiği ve bütüncül olarak bakıldığında genel bir doyum sağlamayan binanın düzenleme, donanım ve güvenliği açısından ihtiyaçlarla çok fazla çelişen "mimarlık tüketimi"nin bir yığın istikrarsız unsuru...

KAYNAKÇA

Adam J.-P., *La construction romaine. Matériaux et techniques*, Paris, Picard, II. baskı, 1989.

Banham R., *Theory and Design in the First Machine Age*, Londra, The Architectural Press, 1960.

Benevolo L., *Histoire de l'architecture moderne*, Paris, Dunod (Fransızca baskı için), 4 c., 1978-1988.

Blunt A., *Art et architecture en France, 1500-1700*, Paris, Macula (Fransızca baskı için), 1983.

Bussagli M., *Architecture orientale*, Paris, Berger-Levrault (Fransızca baskı için), 1980.

Castex J., *Renaissance, Baroque et Classicisme: histoire de l'architecture (1420-1720)*, Paris, Hazan, 1990.

Charpentrat P., *L'art baroque*, Paris. PUF, 1964.

Choay F., *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

Du Colombier, *Les chantiers des cathédrales*, Paris, Picard, II. baskı, 1973.

Davies C., *High Tech Architecture*, Londra, Thames & Hudson. 1988.

Frampton K., *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Sers (Fransızca baskı için), 1985.

Grand Atlas de l'architecture mondiale dizisi, Paris, Encyclopedia Universalis, 1982.

Guidoni E., *Architecture primitive*, Paris, Berger-Levrault (Fransızca baskı için), 1980.

Gendrop P., Heyden D., *Architecture meso-américaine* (1973), Paris, Berger-Levrault (Fransızca baskı için), 1980.

H. Stierlin'in yönetimindeki "Architecture universelle" dizisi, Freiburg, Office du Livre.

Hoag John D., *Architecture islamique*, Paris, Gallimard/Electa (Fransızca baskı için), 1991.

Joly P. (yön.), *Dictionnaire encyclopédique de l'architecture moderne et contemporaine*, Paris, Sers, 1987.

Loyer F., *Le siècle de l'industrie*, Paris, Skira, 1983.

Mango C., *Architecture byzantine*, Paris, Berger-Levrault (Fransızca baskı için), 1981.

Marrey B. (yön.), *Les batîsseurs. Des moines cisterciens aux capitaines d'industrie*, Paris, AMO-Le Moniteur, 1997; *Les bâtisseurs de la modernité. 1940-1975*, Paris, AMO-Le Moniteur, 2000.

Martin R., *Manuel d'architecture grecque. Matériaux et techniques*, Paris, Picard, 1965.

Mignot Cl., *L'architecture du XIX^e siècle*, Freiburg Office du Livre, 1983.

Monnier G., *Histoire critique de l'architecture moderne en France, 1918-1950*, Paris, Sers, 1991.

Monnier G. (yön.), *l'architecture moderne en France*, t. I: *De 1889 à 1940* (C. Loupiac ve C. Mengin'le birlikte), Paris, Picard, 1997; t. II: *De 1940 à 1966* (J. Abram'la birlikte), Paris, Picard. 1999; t. III: *De 1967 à 1999*, Paris, Picard, 2000.

Oudin B., *Dictionnaire des architectes*, Paris, Seghers, II. baskı, 1994.

Parrot A., *Sumer*, Paris, Gallimard, L'Univers des formes dizisi içinde, 1960.

Pérouse de Montclos J.-M., *L'arcliitecture à la française*, Paris, Imprimerie Nationale, 1982.

Pérouse de Montclos J.-M., *Histoire de l'architecture française: de la Renaissance à la Revolution*, Paris, Menges/CNMHS, 1989.

Pevsner N., *The Sources of Modern Architecture*, Londra, 1968.

Sauerlander W., *Le siècle des cathédrales*, Paris, Gallimard, L'Univers des formes dizisi içinde, 1989.

Seitz F. *L'architecture métallique au XX^e siècle*, Paris, Belin, 1995.

Sharp D., *Histoire visuelle de l'architecture du XX^e siècle*, Brüksel, Mardaga, 1975.

Tafuri M., Dal Co F., *Architecture contemporaine (1976)*, Paris, Gallimard-Electa (Fransızca baskı için), 1991.